



**MARIA JOAQUINA
ALVES DIAS
CARDOSO LY**

**LA VOIX HUMAINE COCTEAU/POULENC:
a intérprete e a expressão de emoções**





**MARIA JOAQUINA
ALVES DIAS
CARDOSO LY**

**LA VOIX HUMAINE COCTEAU/POULENC:
a intérprete e a expressão de emoções**

Tese apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Doutor em Música, realizada sob a orientação científica do Doutor António Gabriel Salgado, Professor Adjunto da Escola Superior de Música e Artes do Espectáculo do Instituto Politécnico do Porto, e co-orientação do Doutor Vasco Manuel Paiva de Abreu Trigo Negreiros, Professor Auxiliar da Universidade de Aveiro.

Aos meus pais, António e Ofélia.

o júri

presidente

Prof. Doutor José Carlos Esteves Duarte Pedro

Doutora Sara Carvalho Aires Pereira, Professora Auxiliar da Universidade de Aveiro.

Doutora Ana Sofia Almeida de Sá Serra Dawa, Professora Auxiliar Convidada da Universidade Católica do Porto.

Doutor António Gabriel Castro Correia Salgado, Professor Adjunto da Escola Superior de Música, Artes do Espectáculo do Instituto Politécnico do Porto (orientador)

Doutora Daniela da Costa Coimbra, Professora Adjunta da Escola Superior de Música e Artes do Espectáculo do Instituto Politécnico do Porto.

Doutora Cláudia Marisa Silva de Oliveira, Professora Adjunta da Escola Superior de Música e Artes do Espectáculo do Instituto Politécnico do Porto.

agradecimentos

Agradeço ao Jorge, Joana e toda a família o ânimo e a boa disposição com que sempre encararam as minhas aventuras académicas, tolerando pacientemente as minhas ausências.

Ao meu professor, Professor António Salgado agradeço a confiança e os preciosos ensinamentos que me foi transmitindo ao longo dos anos, que agora culminam com este trabalho.

Ao meu co-orientador, Professor Vasco Negreiros o meu agradecimento pelas oportunas correções, espírito crítico, e aconselhamento na redação desta tese.

Ao Rui Apolinário um agradecimento pelas conversas informais e simultaneamente tão profícuas que me alimentaram a vontade de prosseguir este trabalho e ainda pelas belas fotografias que o acompanham.

Ao João Paulo Santos, agradeço os ensaios musicais, que me fizeram despertar para vários pormenores acerca da obra e que muito contribuíram para a reflexão e amadurecimento da mesma.

À Olga Rodrigues pela ajuda dada com o Finale.

Ao Rui Penha agradeço a criação da miniatura musical baseada nas vozes das intérpretes, que serve de prólogo à minha interpretação.

Ao André Granjo expresse o meu agradecimento pela longa amizade e disponibilidade com que desinteressadamente se dedicou aos ensaios musicais e abraçou este projecto.

Por fim, um agradecimento aos músicos do ensemble pela generosidade e simpatia ao colaborarem neste projecto.

palavras-chave

La Voix Humaine, Monólogo, Partitura, Silêncio, Motivos, Subjectividade, Interpretação.

resumo

Este trabalho pretende ser uma reflexão acerca dos sentidos que se escondem para além do texto e da notação musical, na obra *La Voix Humaine* de Poulenc/Cocteau e suas implicações e contribuições para a interpretação musical. Partindo de uma contextualização histórica, passando pela estrutura textual e musical, sem esquecer o precioso testemunho das entrevistas realizadas a onze cantoras portuguesas, pretende-se, evidenciar os afectos sugeridos pelo compositor e transmiti-los através da interpretação reforçando assim o lugar da intérprete numa cadeia de expressão de emoções.

keywords

La Voix Humaine, Monologue, Score, Silence, Subjectivity, Performance.

abstract

This work aims to be a reflection of the meanings hidden beyond the text and musical notation on *La Voix Humaine* by Poulenc/Cocteau and its implications and contributions to a performance. From a historical perspective, passing through an analysis of the text and music, not forgetting the valuable interviews with eleven Portuguese singers, this work aims to highlight the emotions suggested by the composer and communicate them through a performance emphasizing the role of the singer on a chain of expressing emotions.

Introdução	2
I - Objecto de estudo.....	3
II - Motivação	5
III - Metodologia.....	8
IV - Estrutura.....	11
Capítulo I	13
Contextualização	
1.1. - Francis Poulenc (1899-1963) – Breve biografia.....	14
1.2. - Jean Cocteau (1889-1963) e Francis Poulenc (1899-1963)	23
Capítulo II	31
Génese da Obra	
2.1. - Jean Cocteau e o texto para teatro - circunstâncias da 1ª apresentação.....	32
2.2. - Registo sonoro da obra para teatro declamada por Berthe Bovy – breves considerações (Cocteau 1957).....	36
2.3. – Mónólogo / monodrama.....	37
2.4. - Obra original e libreto	41
2.5. - A concepção da obra musical.....	44
2.6. - O subtítulo: Tragédie Lyrique	53
2.6.1. – Tragédia - Origem e significado	54
2.6.2. – Lírico - Origem e significado	55
2.6.3. – Tragédia em Música-Tragédia lírica como género	57
2.6.4. – <i>La Voix Humaine</i> – <i>Tragédia lírica</i>	58
2.6.5. – Porquê Lírica?.....	59
2.7. - Primeira Intérprete – Denise Duval	62
2.7.1. - Compositor e Intérpre – Partilha da criação.	63
2.7.2. - 1ºs concertos e digressão pela Europa e E.U.A.....	64
2.8. - O fim da carreira	65

Capítulo III	69
Análise da Partitura	
3.1. - Estrutura da obra.....	70
3.2. - Tratamento da voz e da prosódia.....	74
3.3. - Tempo, agógica e indicações expressivas.....	86
3.4. - Thèmes, motifs conducteurs, motifs	92
3.4.1. - Classificação.....	94
3.4.2. - Categorias.....	106
3.5. - Timbre e textura/metáfora de um carácter.....	120
3.5.1. - Gestão da orquestração como meio de expressão.....	143
3.6. - A tipologia das frases melódicas.....	148
3.7. - O Plano Tonal.....	155
3.8. - O silêncio: importância e perspectivas.....	159
3.8.1. - Tipos de silêncio.....	164
Capítulo IV	
Questões de interpretação	
4.1. - As emoções presentes na obra.....	186
4.1.1. - Densidade; variedade e contraste de emoções.....	189
4.1.2. - Escrita silábica.....	191
4.2. Imagem mental de suporte.....	192
4.2.1. - Sugestão de um sub-texto.....	193
4.3. - Gesto musical/ gesto expressivo e corporal.....	212
4.4. - Análise comparativa de três Registos em DVD: Denise Duval/Carole Farley/Julia Migenes.....	213
4.4.1. - Linhas cruzadas.....	213
4.4.2. - Recordações felizes do passado.....	215
4.4.3. - Mentira.....	216
4.4.4. - Tentativa de suicídio.....	218

	4.4.5. - Final.....	219
	4.4.6. - Conclusão.....	220
	4.5. - Análise das entrevistas.....	222
Capítulo V		
Encenação	5.1. - Encenação definida por Cocteau em 1958.....	242
	5.2. - A intemporalidade e actualidade da obra.....	246
	5.3. - Uma leitura para além do óbvio/ contributos para uma encenação.....	249
	5.4. - Conclusão.....	252
Bibliografia	257
Trabalhos Académicos	264
Discografia	265
Videografia	265
Partituras	266
Anexos	Entrevistas a 11 cantoras Portuguesas	267
I	Ana Maria Pinto.....	268
	Catarina Sereno.....	279
	Cecília Fontes.....	290
	Cláudia Pereira Pinto.....	308
	Eduarda Melo.....	317
	Elisabete Matos.....	326
	Elsa Saque.....	337
	Helena Vieira.....	345
	Liliana Coelho.....	354
	Sara Braga Simões.....	364
	Sónia Alcobaça.....	369
II	<i>La Voix Humaine</i> em Portugal - Notícias de Imprensa.....	378
III	Excertos da partitura de orquestra ilustrativos da grande massa orquestral.....	382

IV	Tabela com tipologia de frases melódicas segundo Virgílio de Melo.....	407
V	Powerpoint - Excertos de <i>La Voix Humaine</i> (Duval 1970); (Migenes 2009); (Farley 2006).....	409
Suporte digital		
VI	Gravação da peça para teatro interpretada por Berthe Bovy.....	411
Suporte digital		
VII	Partitura para Canto e Piano.....	413

Índice de figuras

Figura 1	<i>Oh!</i> - (c. 639).....	75
Figura 2	<i>Je t'aime</i> - (c. 772).....	75
Figura 3	<i>À Marseill?</i> - <i>Écoute chéri</i> - (c. 735).....	75
Figura 4	<i>Je te vois, tu sais</i> – (c. 225-226).....	75
Figura 5	<i>Seulement tu comprends, on parle</i> - (c.351-352).....	75
Figura 6	<i>J'ai beaucoup de courage.</i> - (c. 89).....	76
Figura 7	<i>Enfin, je n'ai plus l'habitude</i> - (c. 243).....	76
Figura 8	<i>Laisse moi parler</i> - (c. 152-153).....	77
Figura 9	<i>Souviens-toi du dimanche</i> - (c. 155-157).....	78
Figura 10	<i>Vous êt' avec une abonnée</i> - (c. 25-26).....	80
Figura 11	<i>C'est ridicul'</i> - (c. 34).....	80
Figura 12	<i>Mais non Madam-</i> (c.21-23).....	80
Figura 13	<i>On me demande</i> - (c. 135-136).....	80
Figura 14	<i>Il doit être onze heurs un quart</i> - (c.60).....	80
Figura 15	<i>Je serais sage</i> - (c. 404-406).....	80
Figura 16	<i>Tu sais, quelque fois...</i> - (c. 468-469).....	80
Figura 17	<i>Oh si, mil fois mieux</i> - (c.).....	80
Figura 18	<i>Mais non,ce n'est pas le docteur Schmidt.</i> - (c. 29-39).....	81
Figura 19	<i>Marthe est venue me prendre</i> - (c. 93-94).....	81
Figura 20	<i>Ma robe rose</i> - (c. 105).....	82
Figura 21	<i>Une arme effrayante</i> - (c. 280-281).....	82
Figura 22	<i>Écoute mon amour</i> - (c. 354).....	83
Figura 23	<i>Je n'ai pas diné</i> - (c. 378).....	83
Figura 24	<i>Je n'avait pas le courage de dormir seule</i> - (c. 440).....	83
Figura 25	<i>Comme une masse</i> - (c. 418-429).....	84
Figura 26	<i>Mon beau chéri</i> - (c.768).....	84
Figura 27	<i>T'aime</i> - (c. 778).....	84
Figura 28	<i>Mais Madam' que voulez vous que j'y fass'?</i> - (c. 38).....	84
Figura 29	<i>Comment, ma faut'?</i> - (c.39).....	85
Figura 30	<i>Allô, c'est toi?</i> - (c. 48).....	85
Figura 31	<i>Et toi, tu rentres?</i> - (c. 108-109).....	85
Figura 32	Keith Daniel - Tema A.....	96
Figura 33	Keith Daniel - Tema B.....	96

Figura 34	Keith Daniel - Tema C.....	96
Figura 35	Keith Daniel - Tema D.....	96
Figura 36	Keith Daniel - Tema E.....	97
Figura 37	Keith Daniel - Tema F.....	97
Figura 38	Keith Daniel - Tema G.....	97
Figura 39	Keith Daniel - Tema H.....	97
Figura 40	Keith Daniel - Tema I.....	98
Figura 41	Maryline Canivenq - Tema erótico	98
Figura 42	Maryline Canivenq - Tema amoroso I.....	99
Figura 43	Maryline Canivenq - Tema amoroso II.....	99
Figura 44	Maryline Canivenq - Tema amoroso III.....	99
Figura 45	Maryline Canivenq - Tema do medo.....	100
Figura 46	Maryline Canivenq - Tema - sofrimento - I.....	100
Figura 47	Maryline Canivenq - Tema - sofrimento - II.....	100
Figura 48	Maryline Canivenq - Tema - cansaço.....	101
Figura 49	Maryline Canivenq - Tema - desespero - tempo lento.....	101
Figura 50	Maryline Canivenq - Tema - desespero - tempo rápido.....	101
Figura 51	Maryline Canivenq - Tema - resignação.....	102
Figura 52	Denis Waleckxs - Motivo - espera desesperada.....	102
Figura 53	Denis Waleckxs - Motivo - martelar.....	102
Figura 54	Denis Waleckxs - Motivo - dor.....	103
Figura 55	Denis Waleckxs - Motivo - irritação.....	103
Figura 56	Denis Waleckxs - Motivo - ternura.....	103
Figura 57	Denis Waleckxs - Motivo - recordação feliz.....	103
Figura 58	Denis Waleckxs - Motivo - união.....	104
Figura 59	Denis Waleckxs - Motivo - cansaço.....	104
Figura 60	Denis Waleckxs - Motivo - persistência.....	104
Figura 61	Denis Waleckxs - Motivo - suicídio.....	104
Figura 62	Denis Waleckxs - Motivo - ansiedade.....	105
Figura 63	Denis Waleckxs - Motivo - mentira.....	105
Figura 64	Denis Waleckxs - Motivo - adeus.....	105
Figura 65	Denis Waleckxs - Motivo - última declaração.....	105
Figura 66	Sandra Stringer - Motivo - mentira/verdade.....	107
Figura 67	Sandra Stringer - Motivo - mentira/verdade I.....	107
Figura 68	Sandra Stringer - Motivo - mentira/verdade II.....	108
Figura 69	Sandra Stringer - Motivo - <i>Elle</i>	108
Figura 70	Sandra Stringer - Motivo - <i>Elle</i> I.....	108
Figura 71	Sandra Stringer - Motivo - <i>Elle</i> II.....	109
Figura 72	Sandra Stringer - Motivo - <i>Elle</i> III.....	109
Figura 73	Sandra Stringer - Motivo - <i>Elle</i> IV.....	109
Figura 74	Sandra Stringer - Motivo - o amante.....	110
Figura 75	Sandra Stringer - Motivo - o amante I.....	110
Figura 76	Sandra Stringer - Motivo - o amante II.....	110
Figura 77	Sandra Stringer - Motivo - o amante III.....	111
Figura 78	Sandra Stringer - Motivo - o amante IV.....	111
Figura 79	Sandra Stringer - Motivo - o sofrimento.....	111

Figura 80	Sandra Stringer - Motivo - desesperança.....	112
Figura 81	Sandra Stringer - Motivo - suicídio – Ária.....	112
Figura 82	Joëlle Brun-Cosme - agressivo; angustiado.....	112
Figura 83	Joëlle Brun-Cosme - estendido; pesado.....	113
Figura 84	Joëlle Brun-Cosme - tensão dramática.....	113
Figura 85	Joëlle Brun-Cosme - ternura.....	113
Figura 86	Joëlle Brun-Cosme - doçura; tristeza.....	114
Figura 87	Joëlle Brun-Cosme - amor apaixonado.....	114
Figura 88	Joëlle Brun-Cosme -depressão.....	114
Figura 89	Joëlle Brun-Cosme - recordação feliz.....	114
Figura 90	Joëlle Brun-Cosme - sonho e confissão.....	115
Figura 91	Joëlle Brun-Cosme - fidelidade.....	115
Figura 92	Joëlle Brun-Cosme - recordação.....	115
Figura 93	Joëlle Brun-Cosme - cão.....	116
Figura 94	Joëlle Brun-Cosme - adeus.....	116
Figura 95	Joëlle Brun-Cosme - adeus dilacerado.....	116
Figura 96	Joëlle Brun-Cosme - tristeza e languidez.....	117
Figura 97	Joëlle Brun-Cosme - ária de jazz panameano.....	117
Figura 98	Joëlle Brun-Cosme - o telefone.....	117
Figura 99	Tema do medo; desesperada, o amante; tensão dramática....	118
Figura 100	Tema erótico; motivo do sofrimento, recordação feliz.....	119
Figura 101	Motivo A.....	121
Figura 102	Motivo B.....	122
Figura 103	Motivo de pontuação.....	123
Figura 104	Motivo de diálogo com a voz.....	124
Figura 105	Motivo de diálogo com a voz.....	126
Figura 106	Motivo de diálogo com a voz.....	127
Figura 107	Motivo de pontuação.....	128
Figura 108	Motivo de acompanhamento da voz.....	128
Figura 109	Motivo de diálogo com a voz.....	129
Figura 110	Motivo de pontuação.....	130
Figura 111	Motivo de acompanhamento da voz.....	131
Figura 112	Motivo de diálogo com a voz.....	132
Figura 113	Motivo de acompanhamento da voz.....	133
Figura 114	Motivo de diálogo com a voz.....	134
Figura 115	Motivo de acompanhamento da voz.....	134
Figura 116	Motivo de diálogo com a voz.....	135
Figura 117	Motivo de acompanhamento da voz.....	136
Figura 118	Motivo de acompanhamento da voz.....	137
Figura 119	Motivo de diálogo com a voz.....	138
Figura 120	Motivo de diálogo com a voz.....	140
Figura 121	Grande Massa Orquestral.....	145
Figura 122	Grande Massa Orquestral.....	146

Figura 123	Apresentação tipográfica do texto de Cocteau.....	163
Figura 124	Silêncio - voz não acompanhada.....	164
Figura 125	Silêncio - voz não acompanhada.....	165
Figura 126	Fermata quadrada sobre uma respiração.....	173
Figura 127	Fermata quadrada sobre uma barra de compasso.....	174
Figura 128	Fermata quadrada sobre pausa de colcheia.....	174
Figura 129	Fermata redonda sobre uma barra simples.....	175
Figura 130	Fermata longa sobre uma barra dupla do compasso.....	176
Figura 131	Fermata longa sobre uma pausa de semínima.....	176
Figura 132	Fermata curta sobre uma barra simples de compasso.....	177
Figura 133	Fermata muito longa sobre uma barra dupla do compasso....	177
Figura 134	Fermata simples sobre pausas decolcheia.....	178
Figura 135	<i>Très long silence</i>	178
Figura 136	Estilo recitativo.....	180
Figura 137	À Marseill'?'.....	181
Figura 138	Cocteau - o figurino.....	245
Figura 139	Cocetau – o penteado.....	246

Índice de gráficos

Gráfico 1	Simetria da obra.....	74
Gráfico 2	Fermatas.....	166

Índice de quadros

Quadro 1	Poulenc/Cocteau – Obras e outras colaborações.....	24
Quadro 2	As fases de <i>La Voix Humaine</i> segundo Denis Waleckx e Joëlle Brun-Cosme.....	43
Quadro 3	Cortes a partir do texto original.....	48
Quadro 4	Modificações de texto.....	53
Quadro 5	Indicações cênicas na obra original.....	71
Quadro 6	Estrutura proposta.....	72
Quadro 7	Os toques do telefone.....	142
Quadro 8	Excertos ilustrativos da grande massa orquestral.....	147
Quadro 9	Tipologia das frases melódicas.....	149
Quadro 10	Percurso tonal em 5 secções da obra.....	155
Quadro 11	Tipos de fermatas e suas ocorrências ao longo da obra.....	172
Quadro 12	Relação de tempo na interpretação de três cantoras para um trecho da obra.....	182
Quadro 13	O texto subentendido.....	190
Quadro 14	Quadro sinóptico das apresentações e intérpretes.....	225

Introdução

Introdução

Captar o invisível, entender o inaudível, aflorar os limites do inacessível e do inconsciente ilustra genericamente as descobertas científicas e tecnológicas do final do séc. XIX e início do séc. XX. (Smoje 2003, 283). Descobertas como o telefone (1876), os raios X (1895); a radioactividade (1896) a psicanálise (1902) a teoria da relatividade (1905), o princípio da indeterminação (1927), o código genético (1953), vieram revolucionar o mundo colocando em causa toda a corrente positivista, expoente máximo da visão científica nos finais do séc. XIX, cujos princípios assentavam com uma “fé” inabalável na objectividade tida como absoluta, e condição necessária ao estatuto do verdadeiro facto científico.

Como corolário desta visão determinista, Auguste Comte (1798-1857) formula uma lei cujo propósito aponta para a glorificação do estado positivo ou científico, como uma etapa de perfeição no âmbito do conhecimento humano, subestimando estados, que em seu entendimento serviram apenas de etapas para um estado último: o estado teológico e o estado filosófico. Porém, as descobertas científicas referidas vieram questionar esse determinismo inabalável da ciência, introduzindo uma nova categoria nas características do conhecimento científico: objectividade relativa/objectivação, no dizer de Gaston Bachelard (1884-1962), onde a probabilidade passa a ter um estatuto vital para a viabilidade e para o próprio progresso do conhecimento científico.

Na viragem do séc. XIX para o XX também as artes acabam por ser contagiadas por este espírito, sobretudo as artes plásticas e a música são afectadas por uma nova tendência que extrapola o limite do visível ou do audível. Em ambos os domínios os artistas partilham um fascínio pela procura de novas formas de expressão. Nas artes plásticas verifica-se um gradual desaparecimento da figura, enquanto que na música se verifica um gradual desmoronar da tonalidade, assim como a exploração de vários elementos tais como o silêncio, que são símbolos de uma mudança profunda da sensibilidade e concepção musical (Smoje 2003, 284)

A obra sobre a qual incide este trabalho encerra alguns elementos representativos do espírito do novo século, ao introduzir uma conceptualização das relações entre as vozes na ópera e as suas dimensões invisíveis.

I. - Objecto de estudo

Jean Cocteau e Francis Poulenc, autores da obra *La Voix Humaine*, encontraram na voz feminina o veículo ideal para expressar uma série de emoções representadas por alguém que é abandonado pela pessoa amada, que se vai casar com outra mulher no dia seguinte.

Esta ópera num só acto retrata a conversa de uma mulher que fala com o seu amante ao telefone. Gradualmente o ouvinte vai-se apercebendo de que aquele homem a deixou para ir viver com outra mulher, e que falam pela última vez. Nessa derradeira conversa telefónica essa mulher bela e jovem, fala durante aproximadamente uma hora e ao longo dessa conversa usa, em vão, todos os recursos emotivos para evitar o que é já uma consumação do fim da relação amorosa. A conversa é transmitida por uma máquina que simboliza, entre outras coisas, o mundo moderno. Não se trata de uma carta, mas de uma conversa cara a cara virtual por intermédio de um telefone, objecto de ligação ou ruptura. Note-se que a acção se passa poucos anos depois da criação do sistema telefónico, cuja funcionalidade estava longe de ser eficaz¹. As ligações eram feitas por uma telefonista e, além disso, era frequente haver várias pessoas numa mesma linha. Na ópera em questão estas vicissitudes estão bem presentes interrompendo a conversa dos amantes várias vezes. Embora a presença do telefone pressuponha outra voz, tudo o que ouvimos e vemos é a mulher abandonada pelo amante e, só através das palavras da mulher se chega às outras personagens invisíveis.

Tudo o que é dito ou não dito do outro lado da linha é adivinhado pelo público, pela forma como a protagonista diz o texto, pelo ambiente musical que envolve cada situação, e

¹ O telefone foi criado por Graham Bell e apresentado pela primeira vez na exposição do centenário Filadélfia em 1876.

pelas emoções ou estados de alma que ela expõe. A força dramática deste monodrama reside precisamente na exploração dos estados de espírito da protagonista.

Cocteau conseguiu definir para esta personagem sentimentos muito femininos que passam pela paixão, ciúme, posse, amor e desespero, de tal forma que os converte numa necessidade vital: “...*maintenant j’ai de l’air parce que tu me parles...*”²

Se por um lado o que é audível nos conduz em direção a um sentido mais pleno fazendo-nos adivinhar a voz que não se ouve, por outro lado esse texto está carregado de subtilezas e de múltiplos sentidos que deixam em aberto um leque muito variado de interpretações. Há ainda momentos em que o texto aparece sem uma sequência lógica e, portanto, é necessário construir um sentido para além do que se escuta. Por fim, esta obra está repleta de silêncios que ora introduzem hesitações no discurso, ora ampliam o sentido do texto, ora interrompem uma ideia apresentada, ora remetem para emoções de choque, surpresa ou desespero, entre outras.

Sob uma perspectiva interpretativa trata-se de uma obra cativante, porque, se por um lado apresenta dificuldades sérias do ponto de vista técnico, por outro, oferece um universo de possibilidades expressivas muito vasto que estão profundamente ligadas à subjectividade e pluralidade de sentidos que a invadem.

À semelhança da linguagem poética, em que o verdadeiro sentido reside subliminarmente nas palavras, também aqui esse sentido está para além do texto e da notação musical.

O primeiro traço de subjectividade presente em *La Voix Humaine* reside no próprio título. Facilmente se conclui que a obra não se refere à perspectiva fisiológica da voz, embora ela exista por inerência no acto de falar ou cantar, mas sim, à capacidade que a voz humana tem de comunicar e de suscitar emoções, afectos e sentimentos. Nesse aspecto a voz é um reflexo fiel do estado de espírito. Quantas vezes, ao querermos iludir e esconder o nosso verdadeiro estado de espírito somos traídos pela nossa voz, deixando escapar as

² Trad. - ...Agora, consigo respirar, porque falas comigo...

nossas emoções sem querer? Quantas vezes os momentos de silêncio que se interpõem no nosso discurso falam mais do que mil palavras e acabam por adquirir uma importância enorme suscitando momentos de tensão em quem nos ouve? (Castarède 1998, 231) Daí, que se possa especular acerca da condição da voz humana, cuja materialização se opera através de palavras. Contudo as palavras, por vezes funcionam como um “espartilho”, quer do pensamento, quer dos sentimentos e das emoções. Não é por acaso que a linguagem poética, porque desenraizada, “diz” melhor o mundo pelo menos em termos estéticos, do que a linguagem alicerçada em palavras correntes. As palavras surgem sempre rotuladas por um carácter representativo e por isso são reféns de uma pseudo objectividade, que se prende aos factos. Mas a condição humana não é só feita de factos. Nesta perspectiva, o silêncio manifesta-se como veículo fundamental para comunicar aquilo que as palavras calam, transcendendo a sua opacidade.

Este trabalho pretende ser uma reflexão sobre o papel da intérprete na leitura da partitura, no desvendar dos afectos sugeridos pelo compositor, consequentes possibilidades emotivas e expressivas da obra a partir da subjectividade presente no texto, nos silêncios, nas indicações expressivas, nos motivos temáticos e no testemunho das intérpretes. É nesta multiplicidade invisível e inaudível que procurarei encontrar um sentido para a minha interpretação desta obra.

II. - Motivação

O Interesse em escolher *La Voix Humaine* de Poulenc/Cocteau como objecto de estudo para este trabalho de pesquisa não foi um acaso. A primeira vez que a ouvi foi em 1995. Um melómano amigo, sabendo que era uma grande apreciadora da música de Poulenc, emprestou-me um Cd com a gravação do monodrama interpretado pela cantora Denise Duval e pela Orchestre National de l’ Opéra Comique dirigida por Georges Prêtre. Apesar de estar muito familiarizada com a música do compositor, a minha reação foi de autêntica repulsa, não tendo sequer ouvido a obra até ao fim. Aquela audição criou-me um nervosismo inquietante não tendo encontrado qualquer sentido nem, tão pouco, criado

qualquer empatia com a obra. Em 1999 voltei a tomar contacto com o monodrama. Na altura encontrava-me em Ghent, onde estudava na classe de Canto da Prof^a Mireille Capelle. Nesse ano, um dos colegas³ mais avançados estava a preparar *La Voix Humaine* para a apresentar no seu exame final. Assisti a várias aulas e aos ensaios que antecederam essa prova. O facto de acompanhar de perto essa montagem musical e encenação alterou completamente a minha visão e entendimento da obra, ao ponto de ter ficado com a certeza de que a iria estudar num futuro próximo. Entretanto regressei a Portugal e, ainda contagiada pelo universo do monodrama, em conversa com um amigo encenador e com o pianista Jorge Ly, decidimos levar em frente a montagem de *La Voix Humaine*, na versão para Canto e Piano, e com uma cena reduzida. Como se tratava de uma produção que exigia poucos meios, houve a possibilidade de fazermos várias apresentações da obra. Na terceira récita da ópera, por motivos que nos transcendiam, não foi possível descer o piano do estrado onde se encontrava. Como não havia espaço suficiente para o decorrer da cena, tivemos de nos adaptar ao espaço: o piano ficou num extremo do auditório, o público no meio, e a cena, bem como a cantora (eu), no outro extremo da sala. O que se passou nessa récita acabou por constituir um dos principais motivos que me levou a escolher este tema. Estando nós afastados cerca de sessenta metros, não tínhamos nenhum contacto visual e, no entanto, não houve nenhum momento em que se instalasse alguma dúvida de tempo ou dessincronização nos momentos de silêncio ou ataque. Como chegámos então a um entendimento dos tempos tão perfeito, quando nesta obra tanto as partes cantadas como os silêncios estão profundamente marcados pela subjectividade? Creio que isto só foi possível porque o nosso conhecimento dos *tempi* estava para além da notação musical. Durante os vários meses de ensaios procurámos perceber o desenrolar da história e das situações ocorrentes mesmo quando elas não eram explícitas. Procurámos, em cada intervenção da

³ O intérprete era um tenor. Embora, na sua origem, a obra tenha sido destinada a uma voz feminina, consideram alguns cantores legitimar a sua interpretação fundamentando a sua convicção no facto de, tanto Cocteau como Poulenc serem homossexuais, e como tal teriam escrito a obra pensando num homem e não numa mulher. Tendo em conta que a obra retrata o sofrimento que envolve a ruptura de uma relação amorosa, pouco importaria o género do protagonista.

personagem, perceber qual a verdadeira emoção que se verbalizava, ou não. E foi deste esmiuçar do texto poético e musical de uma forma partilhada e intensa que nasceu uma interpretação em que Cantora e Pianista se unificaram num mesmo tempo. Este episódio ganhou uma nova dimensão quando comecei a ler alguns textos de Eric Clark acerca da imagem mental como alicerce do entendimento musical entre indivíduos de um mesmo *ensemble* (Clarke 200, 61).

A exploração do texto musical e poético como meio de expressão de emoções na obra referida articula-se intimamente com a questão dos tempos, e remete-nos simultaneamente para uma realidade invisível, que é transversal a todo o monodrama. Esse lado escondido da obra manifesta-se em vários aspectos, orientando a cantora na criação de uma imagem mental que justifica tempos e emoções que lhe estão subjacentes. A articulação do texto, a escrita entrecortada da linha vocal, as breves aparições de motivos na linha instrumental, a ausência de música na parte instrumental, as fermatas, o silêncio total, o significado do texto que não está escrito, ou a ambiguidade de sentidos do texto escrito, são os momentos em que a realidade invisível se manifesta. Estes elementos serão determinantes na criação de uma performance e justificam as opções interpretativas, sejam elas vocais, cénicas ou gestuais.

Um segundo motivo impulsionador desta escolha, prende-se com a pouca presença que a música de Poulenc ocupa no nosso universo académico de cantores Portugueses. Um dos documentos que ilustra esta evidência é a Antologia Poético-Musical escrita pelo notável pianista Português Fernando Jorge de Azevedo (Azevedo 2002), onde, ao longo de 736 páginas, inclui várias canções do repertório para Canto e Piano que com maior frequência se praticam nas nossas escolas de música. É curioso verificar que nem uma canção de Poulenc consta nesta obra. Se por um lado se verifica uma prática quase inexistente do repertório de Canção para Canto e Piano deste compositor, é também verdade que são relativamente poucas as intérpretes Portuguesas que até hoje estudaram *La Voix Humaine*.

Das informações que fui reunindo através do site Meloteca, assim como de algumas entrevistas disponíveis on-line, pude constatar que se resume a onze o número de cantoras

que, em Portugal, estudaram e apresentaram esta obra. Refiro-me ao estudo performativo da obra, já que trabalhos equivalentes a uma dissertação não foram ainda realizados a nível nacional. Portanto este será, o primeiro trabalho académico que incidirá sobre esta obra.

Passados cinquenta e dois anos sobre a morte de Francis Poulenc, deparamo-nos, por um lado, com a escassez de apresentações assim como a ausência de estudos sobre a sua obra em Portugal. Não obstante, evidencia-se o testemunho de uma obra intemporal e actual, expresso pelas onze intérpretes que a apresentaram. Esta contradição aparente levou-me a questionar as intérpretes, acerca dos motivos que poderão estar na origem de tal facto.

Por último pesou na escolha do tema um entusiasmo pela interpretação de obras em que o texto assume uma importância activa baseada na sensibilidade da elocução.

III. - Metodologia

A realização trabalho fundamentou-se nos vários teóricos que se dedicaram ao estudo das qualidades expressivas da música, e no pressuposto de que a música pode suscitar, entre muitas coisas, emoções (Gabrielsson 2005, 2009); (Cooke 1989). Apesar da investigação empírica nesta área contar com cerca de cem anos e compreender uma vasta soma de estudos realizados, continua a constituir um alvo de interesse crescente por parte dos intérpretes, cuja reflexão procura frequentemente justificar a sua performance.

A minha abordagem insere-se nessa perspectiva incidindo no levantamento de elementos de carácter subjectivo presentes na estrutura musical que, no seu todo, contribuem para a criação de sentidos expressivos na obra.

A metodologia usada incidiu na consulta bibliográfica, discográfica, videográfica e na realização de entrevistas.

Entre a vasta bibliografia consultada, encontram-se uma série de artigos relacionados com a música e a emoção. Refiro nesse domínio, o livro *Handbook of Music and Emotion*

(Juslin, 2011) e the *Language of Music* de Deryc Cooke (Cooke, 1989) que constituíram um guia importante na definição do rumo que iria dar a este trabalho.

No domínio exclusivo da emoção realço a obra *Emotions Revealed*, escrita pelo consagrado psicólogo Paul Eckman, e *Emociones positivas* de Fernandez-Abascal cuja leitura me despertou para questões relacionadas com a importância das emoções, assim como a forma como se refletem no indivíduo. Tendo este trabalho como objectivo a fundamentação de uma performance, este aspecto revelou-se pertinente.

Mais estreitamente relacionada com a obra aqui tratada está, indubitavelmente, a numerosa correspondência que o compositor manteve com os seus amigos. A sua importância é manifesta, na medida em que acaba por ser uma crónica dos seus desejos e angústias relativamente à sua produção musical, nomeadamente sobre esta obra em particular. Dessa correspondência destacam-se vários interlocutores privilegiados: Hervé Dugardin, Jean Cocteau, Denise Duval, Georges Prêtre e Pierre Bernac.

Outro tipo de literatura muito proveitoso para a realização deste trabalho foram as várias biografias do compositor, assim como o livro de Pierre Bernac, *Francis Poulenc et Ses Mélodies*.

Saliento ainda os *Cahiers de Francis Poulenc* editados pela *Association des Amis de Francis Poulenc*, associação criada logo após a morte do compositor, em 1963. Entre as numerosas iniciativas desta associação está a publicação, desde 2008, destes cadernos, que contêm vários artigos inéditos, entrevistas, trabalhos de pesquisa musicológica ou académica.

Tendo considerado o silêncio como um dos aspectos a que se atribuiu bastante importância estrutural e interpretativa, baseou-se a abordagem deste assunto em autores oriundos de vários domínios que vão desde o literário e dramático, ao filosófico e musical. Entre eles saliento: Paul Claudel, Arnaud Rykner, Thomas Clifton, Daniel Barenboim e o próprio Francis Poulenc.

Por fim, os trabalhos académicos a que tive acesso constituíram uma grande ajuda no meu posicionamento perante a abordagem de uma obra que foi já exaustivamente estudada, tendo delimitado consequentemente, o meu olhar sobre a mesma. Entre eles saliento a tese

de Keith Daniel, que expõe uma análise musical do estilo composicional de Poulenc ao longo de toda a sua obra, dedicando um pequeno capítulo à obra *La Voix Humaine* (Daniel 1982). Marylline Canivenc na sua tese, *Le Rossignol à Larmes* faz uma reflexão comparativa entre três monodramas, sendo um deles *La Voix Humaine* (Canivenq 1994).

Denis Walecxs na sua extensa tese sobre a música dramática de Poulenc, expõe uma análise pormenorizada sobre esta obra. Joelle Brün-Cosme debruça-se especificamente sobre esta obra, expondo na sua tese uma análise detalhada da sua estrutura. Por fim, Aude Chollet escreve uma tese no âmbito dos estudos em teatro, que incide sobre a versão original da obra teatral intitulada, “*Une Voix entre les lignes*”. Esta tese procura o emergir de uma vocalidade com base em vários elementos considerados na interpretação de Berthe Bovy⁴.

As restantes teses incluídas na bibliografia deste trabalho incidem sobre questões estruturais e psicológicas da personagem principal. Não as menciono com a mesma ênfase por considerar que se baseiam nos trabalhos atrás referidos, não acrescentando informação significativa.

Apesar da relevância dos assuntos expostos nos trabalhos académicos referidos, eles posicionam-se perante a obra, segundo uma perspectiva teórica e não interpretativa, com excepção da tese de Aude Chollet, embora o seu domínio seja teatral e não musical.

Acrescento que nenhum destes trabalhos se dedica com detalhe à questão dos silêncios e sua expressão através das fermatas. Este assunto é afluído pelos autores referidos, mas nenhum deles o desenvolve com pormenor. Por considerar que este aspecto é extremamente importante, sendo um dos que reflecte a enorme subjectividade em que a obra mergulha, assumindo um papel preponderante na sua expressividade, consagro-lhe um subcapítulo da tese, ao qual dou algum relevo.

Dos registos discográficos e videográficos consultados saliento o relato de Denise Duval, referindo-se a três gravações realizadas pela própria, em 1959, 1970 e 1999, e

⁴ Berthe Bovy, foi a actriz que estreou *La Voix Humaine* no Théâtre de la Comédie-Française, a 17 de Fevereiro de 1930.

ainda três registos videográficos (Duval 1970), (Farley 2006) e (Migenes 1999), sobre os quais estabeleço uma comparação de carácter expressivo, em momentos seleccionados da obra.

Tratando-se originalmente de um texto teatral, o meu estudo da obra passou obrigatoriamente por essa dimensão, motivo pelo qual aproveitei a coincidência de se encontrar em cena no teatro Turim, em Lisboa, no dia dezassete de Janeiro de 2011 e no Teatro Nacional de S. João, no Porto, noutra produção, em Dezembro do mesmo ano, para introduzir neste trabalho algumas alusões às respectivas performances.

Por fim realizei entrevistas a 11 cantoras portuguesas que estudaram e apresentaram a obra, cujo testemunho reforça aspectos performativos que esta tese se propõe tratar.

IV. - Estrutura

O trabalho está organizado em cinco capítulos. O primeiro, intitulado *Contextualização*, incide nalguns aspectos biográficos relacionados com os autores de *La Voix Humaine* e suas criações conjuntas. Partindo do princípio de que a música é a linguagem das emoções (Mithen 2006, 24), considerei pertinente a exploração dessa dimensão na vida dos compositores assim como na das intérpretes.

O segundo capítulo apresenta aspectos relacionados com a génese da obra original, criação do libreto e primeiras intérpretes. Inclui ainda algumas considerações sobre os termos monólogo e monodrama, no sentido de esclarecer o seu significado, uma vez que a sua ocorrência se revelou equívoca ao longo de toda a bibliografia consultada. A adaptação da obra original ao libreto está também inserida neste capítulo e nela estão expostas todas as alterações realizadas pelo compositor relativamente ao texto original, assim como as respectivas consequências dessa adaptação no perfil da personagem e na estrutura da obra. Este capítulo incluirá ainda uma breve reflexão acerca do subtítulo da obra.

O terceiro capítulo, denominado *Análise da partitura*, incide no levantamento e análise de certos elementos considerados fundamentais para a realização de uma leitura expressiva da obra. Aí se contemplam questões formais, tais como o tratamento do texto e

a prosódia, os motivos temáticos, indicações expressivas, orquestração, e os silêncios. Não se ambicionou porém realizar uma análise exaustiva, mas antes uma análise não rígida, em que se procurou extrair da partitura os elementos expressivos que sustentam a interpretação.

O quarto capítulo, designado *Questões de interpretação*, debruça-se sobre os tipos de dificuldades que esta obra suscita nas intérpretes. Conclui que as dificuldades não se circunscrevem a questões técnicas, mas também emocionais e de descoberta de sentidos, que se escondem para além do texto e da notação musical. Pareceu-me pois importante que introduzisse um subtexto onde expusesse, de acordo com a minha interpretação, outras leituras do texto literário. Neste capítulo inclui-se ainda uma análise comparativa de três gravações em DVD relativamente a 5 momentos da obra. Pretende-se com esta comparação observar a performance das três intérpretes, numa dimensão expressiva, e retirar daí conclusões sobre semelhanças ou diferenças entre elas. Conclui-se este capítulo com o testemunho das 11 cantoras portuguesas que interpretaram esta obra e amavelmente se disponibilizaram a partilhar a sua experiência pessoal.

O quinto e último capítulo refere-se à intemporalidade e actualidade da obra, justificando assim a opção performativa de uma versão para ensemble de câmara adaptada pelo compositor Pedro Maia. No mesmo capítulo faz-se uma alusão histórica à encenação concebida pelo dramaturgo Jean Cocteau, e às opções de encenação propostas para a realização da performance que acompanha esta dissertação.

Capítulo I

Contextualização

1.1. - Francis Poulenc (1899-1963) – Breve Biografia

A vasta bibliografia acerca da vida e obra de Francis Poulenc compreende obras importantes que não poderia deixar de mencionar, tais como a primeira biografia do compositor, redigida por Henry Hell; *Francis Poulenc and his Artistic Development and Musical Style*, de autoria de Keith Daniel; a biografia do compositor escrita por Wilfrid Mellers; *Francis Poulenc et ses Mélodies* escrita por Pierre Bernac, um dos intérpretes consagrados das canções de Poulenc, com o qual o compositor manteve um duo durante vinte e cinco anos; *Le Journal de mes Mélodies* escrito pelo próprio compositor, e ainda, *Francis Poulenc, Music, Art and Literature*, editado por Sidney Buckland e Myriam Chimènes.

Tendo a consciência de que sobre Poulenc muito foi dito por estes ilustres autores, não é minha intenção acrescentar factos, nem tão pouco ter a pretensão de apresentar uma investigação de índole histórica ou musicológica, fazendo sobressair aspectos menos estudados. Pretende-se somente salientar neste capítulo alguns traços da vida do compositor que revelam as ambiguidades e paradoxos da sua personalidade e se reflectem na sua produção artística. Refiro-me ao meio social em que nasceu, enquanto proporcionador de relações interpessoais privilegiadas com uma elite cultural, a qual lhe permitiu desenvolver a sua actividade artística, como compositor e pianista, sem ter que se subjugar por questões económicas. Não obstante, a imagem positiva que emana destes factos é um pouco redutora e merece ser matizada, pois a sua vida foi igualmente marcada por episódios traumáticos que deixaram o seu cunho nas obras que compôs, como atesta a sua correspondência, constituindo *La Voix Humaine* um desses exemplos.

Rodeado de música desde a infância, pelo lado materno, sendo a sua mãe pianista amadora, dotada de uma grande sensibilidade musical, e pelo seu tio materno, Popoum, pintor e admirador das artes em geral, Poulenc cedo se iniciou no meio artístico. Embora as influências mais directas fossem do lado materno, o seu pai, Émile Poulenc, estava ligado a uma empresa no âmbito da indústria química, e, embora não tocasse nenhum instrumento, era um grande apreciador de ópera, nunca perdendo uma estreia na Ópera-Comique.

As primeiras aulas de piano que Poulenc teve sob orientação da sua mãe iniciaram-se aos 4 ou 5 anos de idade. Embora a mãe desejasse que Poulenc frequentasse o Conservatório, o seu pai discordava, insistindo numa educação clássica como até aí tinha tido. Entretanto a morte prematura dos seus pais, assim como a Primeira Grande Guerra, impossibilitaram o prosseguimento de estudos no conservatório. Felizmente, Geneviève Sienkiewitz, pianista e uma das figuras emblemáticas na vida do compositor, apresentara-o a Ricardo Viñes (Hell 1959, 3). Com 14 anos Poulenc tornara-se aluno do pianista catalão, que na época era conhecido como grande virtuoso do piano pelas excelentes interpretações das obras de Falla, Ravel e Debussy. Foi por seu intermédio que Poulenc conheceu Erik Satie e Georges Auric. Através destes dois viria a conhecer Darius Milhaud, Arthur Honegger, Louis Durey e Germaine Tailleferre, que ficaram associados ao “*Grupo dos Seis*”. Este grupo porém não constituiu propriamente um movimento artístico, pois os seus membros não partilhavam nenhuma unidade estética entre si. Eram simplesmente um grupo de amigos que se insurgiam contra os exageros Wagnerianos e Debussistas (Bernac 2005, 24).

O nome foi-lhes atribuído pelo crítico musical Henry Collet em 1920, pelo facto de ver as suas obras apresentadas em conjunto em certos círculos, como era o caso do Teatro *Vieux Colombier*. Num artigo intitulado “*Un livre de Rimski et un livre de Cocteau. Les cinq Russes et les Six Français et Erik Satie*” publicado no Jornal *Comœdia*, Collet apresenta aos seus leitores *Ma vie Musicale* – Uma recolha de *Souvenirs* de Rimski-Korsakov e *Le Coq et l’Arlequin* de Jean Cocteau. A propósito desta apresentação, Collet estabelece uma paralelo entre os cinco compositores russos: Miki Balakirev, César Cui, Alexandre Borodine, Modest Mussorgski e Nicolai Rimski-Korsakov e os seis franceses: Darius Milhaud, Georges Auric, Arthur Honegger, Louis Durey, Germaine Tailleferre e Francis Poulenc, ficando estes últimos conhecidos pelos *Seis* (Roy 1994, 5).

O cronista e porta voz do grupo foi Jean Cocteau, que em 1918 escreveu o manifesto *Le Coq et l’Arlequin* que dedicou a Georges Auric, onde nas primeiras páginas resume os princípios estéticos associados a esse grupo de compositores. Refere o termo simplicidade e tem o cuidado de explicar em que consiste tal conceito:

*“le mot simplicité qui se reencountre souvente au cours de ces notes mérite qu’on le détermine un peu.(...) “Il ne faut pas prendre simplicité pour le synonyme de pauvreté, ni pour un recul. La simplicité progresse au même titre que le raffinement et la simplicité de nos musiciens modernes n’est plus celle des clavecinistes. (...) Ce livre ne parle d’aucune école existante, mais d’une école que rien ne fait pressentir, sinon les premières de quelques jeunes, l’effort des peintres, et la fatigues des oreilles”*⁵ (Cocteau 2009, 45-46).

As primeiras obras de Poulenc foram inspiradas nesta estética apologista da simplicidade, do ambiente de *music hall* e das artes circenses.

Outra influência marcante na vida do jovem compositor foi Raymonde Linossier, amiga de Poulenc desde a infância que falecera prematuramente nos anos 30. Tratava-se de uma jovem excepcionalmente inteligente e apaixonada pela literatura. Foi através dela que Poulenc conheceu e passou a frequentar a célebre livraria “*Les amis des Livres*”, situada na Rue de l’Odéon e gerida por Adrienne Monnier. Entre as duas Guerras Mundiais poetas e escritores aí conviviam e partilhavam suas obras. Foi precisamente nesse ambiente que Poulenc conheceu os mais prestigiados escritores seus contemporâneos, tais como, Paul Valéry, André Guide, Paul Claudel, André Breton, Louis Aragon, Paul Éluard entre outros poetas estrangeiros tais como James Joyce. No mesmo círculo participavam também artistas plásticos, tendo Poulenc acabado por conhecer os pintores: Picasso, Braque, Juan Gri, Marie Lauretin, e ainda o director dos Ballets Russes, Diaghilev, para quem escreveu o Ballet, *Les Biches* (Bernac 2005, 25).

Poulenc via-se assim rodeado de um ambiente de efervescência artística que o haveria de marcar para toda a vida. As suas primeiras composições datam desse período após a Primeira Grande Guerra: *Aubade* (1920) *Chansons Gaillardes* (1926) e *Le Bal Masqué* (1932).

⁵ Trad.:— A palavra, simplicidade, que se encontra frequentemente ao longo destas notas, merece que a precisemos um pouco (...) Que não se tome simplicidade como sinónimo de pobreza nem por recuo. A simplicidade evolui ao mesmo tempo que o requinte e simplicidade dos musicos modernos. Já não é a dos cravistas (...) Este livro não fala de nenhuma escola existente, mas de uma escola que nada faz pressentir a não ser as estreias de alguns jovens, o esforço dos pintores e a fadiga dos ouvidos.

Como já foi referido, um dos locais preferidos de partilha artística entre as duas grandes guerras foi a livraria de Adrienne Monnier. No entanto, não era o único ponto de encontro, pois nessa época existia uma prática de concertos privados nos *Salons* de famílias abastadas e apreciadoras de arte, que eram locais de importância estratégica, quer para os artistas que tinham a possibilidade de apresentarem as suas obras antes de serem estreadas, quer para uma elite aristocrática e consumidora de arte. Entre os *Salons* mais conceituados da aristocracia Parisiense estava o *Salon* da Princesa Edmond de Polignac, Madame Mante-Rostand, Madame de Saint Marceaux, os Beaumonts e os Noailles, onde Poulenc e outros músicos seus contemporâneos eram presenças assíduas, sem falar dos menos conceituados, mas que ainda assim o compositor frequentava com regularidade: Madame Dubost, Juliette Mante-Rostand, assim como os *Salons* da província, tais como o Latarjets, em Lyon, ou o da Madame Rolland de Réneville, em Tours. Sidney Buckland refere num artigo dedicado aos mecenas de Poulenc uma citação do compositor ilustrando a importância que atribuía aos patronos de arte:

“*Les snobs sont indispensables à la musique et aux arts*”⁶ (Poulenc cit. in Buckland 1999, 210).

Nesse mesmo artigo o autor faz uma incursão por uma série de circunstâncias e episódios históricos ligados à prática artística promovida pelos referidos mecenas apontando um dos primeiros *Salons* frequentados por Poulenc como sendo o do Conde e Condessa Étienne de Beaumont (1883-1956). Durante a primeira grande guerra este patrono e grande colecionador de arte moderna recebia artistas e músicos na sua residência. Poulenc começou a participar nesses serões em 1917, por intermédio de Jean Cocteau, e em 1918, apresentou numa dessas recepções a *Rapsodie Nègre* (uma das suas primeiras composições) e participou em vários concertos e bailes na residência do casal. Porém, apesar de várias propostas, Poulenc nunca chegou a compor nenhuma obra especificamente para os serões organizados por essa família.

⁶ Trad.: Os *snobs* são indispensáveis à música e às artes.

Segundo o autor, na viragem do século um dos *Salons* mais famoso de Paris era o Salon da Madame René de Saint-Marceaux (1850-1930) Esta cantora e pianista, entre 1875 e 1927, recebia em sua casa todas as sextas feiras à noite artistas, músicos e escritores, esforçando-se especialmente por atrair novos criadores. Debussy, Fauré, Ravel, Falla, Puccini, Viñes e Cortot estavam entre as presenças assíduas nesses serões. Entre esta mecenas e Poulenc eram vários os amigos em comum que frequentavam esses serões: Geneviève Sienkiewitz, Ricardo Viñes ou ainda o Conde Charles de Polygnac. Em sinal de agradecimento Poulenc dedica-lhe as *Airs Chantés* e, mais tarde, após a sua morte, dedica uma das *Quatre Chansons pour Enfants* à sua neta Marie Odile. (Buckland 1999, 217).

Outra figura importante nesta teia de conhecimentos foi Misia Sert (1872-1950). De origem russa, Olga Zanaïde Godebska adoptou o nome francês por se ter casado com o pintor catalão, José Maria-Sert. Tratava-se de uma mulher considerada e muito influente nos meios artísticos, grande amante de música e pianista, que chegou a tocar para Liszt e estudou com Fauré. Em 1909 tornou-se mecenas de Diaghilev e simultâneamente uma das suas melhores amigas. O seu *Salon* não sendo exclusivamente um ponto de encontro de artistas russos, servia frequentemente de local de audição para Diaghilev.

Buckland situa o encontro entre Misia e Poulenc por volta de 1919. Entre os vários concertos que Poulenc presenciou nesse *Salon*, refere-se o que se realizou em 1921, no qual Poulenc esteve presente na performance de *La Valse* de Ravel, tocada por Marcelle Meyer e pelo próprio compositor, que a dedica a Misia. Nesta época já Poulenc preparava a encomenda de Diaghilev *Les Biches*, tendo apresentado vários excertos nessas sessões musicais. Como agradecimento pelo cuidado de Misia convencer Diaghilev a propor obras a os compositores franceses, dedicou-lhe o ballet *Les Biches* (Buckland 1999, 216).

A princesa Edmond de Polignac foi uma outra grande mecenas de arte com quem Poulenc se relacionou. Possuidora de uma grande fortuna, e grande amante das artes também pintava era pianista e organista. Encomendou várias obras a Poulenc, Fauré, Debussy, Stravinsky, Manuel de Falla, cuja obra *El Retablo de Maese Pedro* foi apresentada na sua residência. Nessa ocasião Ricardo Viñes que também assistira à

interpretação da obra apresentou a cravista Wanda Landowska a Poulenc, que acabaria por lhe dedicar um concerto para cravo, intitulado *Concert Champêtre* (Buckland 1999, 222).

O visconde Charles de Noailles (1891-1981) e a viscondessa Marie-Laure (1902-1970) convidavam para a sua residência em Paris vários artistas e músicos, mas esse hábito não se circunscrevia somente a essa casa, mantinham esses hábitos na sua propriedade em Fontainebleau e na sua *villa* ultra-moderna em Saint Bernard em Hyères. O seu apoio às artes, até 1940, era mais direcionado para o domínio musical do que para as artes plásticas e o cinema, embora se interessassem pelas artes em geral, tendo financiado o primeiro filme de Jean Cocteau. A viscondessa também pintava e publicou vários textos literários. (Poulenc 1993, 107). Poulenc tornou-se muito próximo do casal e durante os anos 20 e 30 eles encomendaram-lhe obras: *Aubade* e *Le Bal Masqué*. Contudo a amizade dos Noailles ia para além dessa relação profissional, tendo, inclusivamente, acolhido Poulenc na sua residência durante uma depressão profunda que teve enquanto compunha *Aubade* (Buckland 1999, 220).

Outra figura de relevo no círculo dos mecenas com quem Poulenc se relacionava foi Marie Blanche de Polignac, amiga próxima do compositor e de vários músicos seus contemporâneos. A correspondência de Poulenc revela que ele terá conhecido Marie Blanche, condessa Jean de Polignac e terá ficado no château Breton em 1928. Em várias ocasiões lá voltou, tendo ficado também na sua residência em Antibes e em La Bastide du Roy. O respeito imenso que tinha pela condessa deve-se entre outras coisas à admiração que tinha por ela como pianista e cantora. Era de facto um músico excelente que chegou a cantar como primeiro soprano no grupo de cantores num grupo de cantores dirigido por Nadia Boulanger (Poulenc 1993, 99). O número de obras que Poulenc lhe dedicou provam a estima que tinha por ela. Poulenc era frequentemente convidado, assim como outros músicos, para as reuniões ao domingo que se realizavam na sua residência na rua Barbet-de-Jouy. Muitas obras suas foram aí tocadas nessas sessões privadas antes de serem estreadas publicamente como foi o caso dos *Calligrammes*, que aí se apresentaram em 1948. Foi também nesse *salon* que Poulenc e Pierre Fournier tocaram pela primeira vez a sua sonata para violoncelo. Contudo, as relações entre Poulenc e Marie Blanche de

Polignac iam para além das actividades promovidas no seu *Salon*. A 28 de Novembro de 1938, na Salle Gaveau, ela e Poulenc apresentaram em concerto os *Trois Poèmes de Louise de Vilmorin*, que Poulenc lhe tinha dedicado (Buckland 1999, 222).

As relações de Poulenc com a princesa Edmond de Polignac (1865-1943), além de grande amante de arte, também era pintora, pianista, organista e compositora. Recebia regularmente na sua residência, na Avenida Henri-Martin, ou no seu palácio em Veneza os maiores artistas do seu tempo. Era conhecida por fazer encomendas a numerosos compositores tais como Fauré, Ravel, Stravinsky, Satie Weill, Milhaud Falla, e Poulenc, tendo composto para ela *Concerto para dois pianos* e o *Concerto para órgão*. Em 1919 apresentou, numa dessas sessões, as canções *Cocardes* acompanhando a cantora Suzanne peignot. Noutra situação também se apresentou no seu *Salon* acompanhando Pierre Bernac. Em 1931 a correspondência entre Poulenc e a Princesa de Polignac revela vários projectos para pequenos concertos e serões. Poulenc também frequentou o palácio veneziano da Princesa Edmond de Polignac, aquando da estreia do seu concerto para dois pianos. Poulenc refere-se a essa temporada numa das conversas com Stéphane Audel, dizendo: “que quantidade de música fizemos em 1932! (...) lembro-me de numa manhã em que toquei *Nights in the Gardens of Spain* de Manuel de Falla a dois pianos, com Artur Rubinstein. Artur, claro, tocou a parte de piano e eu, a parte da orquestra” (Buckland 1999, 224).

O autor refere-se ainda a dois outros Salons: o de Jeanne Dubost e o de Madame Mante Rostand. Desde o início dos anos 20 que Poulenc frequentava o *Salon* da Madame Dubost, onde, entre muitas personalidades, conheceu Béla Bartók. Todas as quartas feiras à tarde, músicos, artistas e políticos se encontravam no seu *Salon* na Avenida d'Iéna, onde organizava performances em honra dos artistas que recebia: Horowitz, por exemplo foi ouvido pela primeira vez em Paris na sua residência, antes de se estrear na Salle Gaveau. Poulenc foi um dos 10 compositores entre os seus habituais convidados que, como sinal de agradecimento, compôs para ela, nomeadamente, um ballet colectivo denominado *L'éventail de Jeanne*. A primeira apresentação privada desta obra ocorreu no seu *salon* em 1927.

O *salon* de madame Rostand teve um papel importante na vida de Poulenc. Foi lá que em 23 de Junho de 1934 ele ouviu Pierre Bernac cantar pela segunda vez, depois de ter perdido contacto com ele após a estreia de *Chansons Gaillardes*, em 1926. Também aí conheceu Juliette Mante Rostand, irmã de Edmond Rostand, que era uma excelente pianista, a quem Pierre de Bréville dedicou imensas obras e com quem Poulenc chegou a tocar várias vezes em concertos organizados em Marseille (Buckland 1999, 225).

Apesar de ser o típico *bon vivant* e usufruir plenamente das boas coisas que a vida lhe ia proporcionando, Poulenc passava recorrentemente por fases de depressão profunda. Testemunho desse mal estar na vida expressa-se na sua correspondência:

“In March, Poulenc was almost suicidal, but he rationalized - *my music alone restrains me. Operas by suicides are not performed*”⁷ (Poulenc, cit. in Ivry 1996, 202).

“...la vie m’a brisé à un tel point que je ne sais plus qui je suis”⁸ (Poulenc 1994, 299)

“Au milieu de mon désarroi, j’ai écrit une oeuvre nouvelle *Aubade*, dont vous avez peut-être entendu parler (...) Les gens qui l’ont entendue sont à la fois un peu surpris et vexés que “Le charmant Poulenc” les incite cette fois aux pleurs”⁹ (Poulenc, 1994, 308)

Uma das razões dessas depressões prende-se com a sensação obsessiva de ausência que dominou toda a vida do compositor.

“Je crois qu’il n’y a pas de mot plus cruelle qu’absence”¹⁰ (Poulenc 1999, 687)

⁷ Trad.: - Em Março, Poulenc quase chegara ao suicídio, mas eis que pensou: *só a música me contém. Óperas sobre suicídios não são interpretáveis.*

⁸ Trad.: - A vida quebrou-me a um tal ponto que já não sei quem sou.

⁹ Trad.: - No meio da minha perturbação escrevi uma obra nova, *Alvorada*, sobre a qual talvez vocês venham a falar. As pessoas que a tenham ouvido ficaram simultaneamente um pouco surpreendidas e vexadas por “O Poulenc charmoso” as incitar agora às lágrimas.

¹⁰ Trad.: - Creio que não há palavra mais cruel que a ausência.

A perda de entes queridos foi uma constante desde cedo na sua vida, começando pelos pais, que faleceram quando Poulenc era um jovem adolescente, passando pelos amigos e artistas que ele admirava. Entre eles estão amigos que morreram trágica e prematuramente : o poeta Guillaume Apollinaire, o escritor Raymond Radiguet e a amiga de infância Raymonde Linossier, a quem Poulenc dedica várias obras : *Sonata para trompa, trompete e trombone* (1922), a canção *Épitaphe* (1930), *Ce doux petit visage* (1938), *Voyage* (1948) e o ballet *Animaux Modèles* (1940-41). Antes da guerra morrem Pierre-Octave Ferroud e Garcia Lorca e suicida-se o pintor e crítico Emmanuel Fäy, a quem anos mais tarde Poulenc dedica uma das suas canções do ciclo *Caligrammes* (1948). (Burton, 2002, p. 90)

Após a morte de Ferroud, Poulenc escreve "*Une roulotte couverte en tuiles*" do ciclo *Tel Jour Telle Nuit* (1936). O ciclo "*Fiançailles pour rire*", no qual se inscreve a canção "*Mon cadavre est doux comme un gant*" foi escrito nos dias sombrios que seguiram a declaração de guerra (1939). Seguiu-se a morte dos poetas Max Jacob e Robert Desnos, tendo este último falecido no campo de concentração de Theresienstadt. Raymons Deiss, editor das obras do grupo dos *Seis* foi morto por decapitação pelo envolvimento nas actividades da resistência; O escultor Fernand Ochsé e sua mulher Louise, foram ambos gaseados em Auschwitz. O fim da guerra, ao contrário do que se poderia esperar, não introduziu uma suspensão nestes acontecimentos mórbidos. O pintor e designer Christian Bérard faleceu ainda antes do fim da guerra. Poulenc dedica-lhe o *Stabat Mater* (1950), considerando esta obra um Requiem à sua memória. Seguiu-se a morte do empresário de arte Pierre Colle, a quem Poulenc dedica *Pariasiana* (1954). Seguidamente morreu Nush Éluard, a quem o compositor dedica a canção "*Mais Mourir*" (1947). Em 1952 morreu Paul Éluard, um dos seus poetas preferidos. Roger Désormière, um dos maestros por quem tinha grande admiração sofre um acidente brutal de carro e fica paralisado e sem poder falar durante bastantes anos, embora só tenha vindo a falecer depois de Poulenc.

O violinista Ginette Neveu, que estreara a sonata para violino e piano de Poulenc em 1943, foi vítima de um acidente de aviação, tendo falecido em 1949. Caso semelhante foi o de Jaques Thibaud, também vítima de um acidente semelhante, que veio a falecer em 1953.

Adrienne Monier suicidou-se no decorrer de uma doença relacionada com o ouvido interno, que lhe provocava um tinido contínuo e vertigens. O grupo dos *Seis* também viu o falecimento de um dos seus compositores: após doença prolongada, morre Artur Honegger. Por fim, Dennis Brain, o trompista que Poulenc conhecera através de Britten e Peter Pears, morreu num acidente de automóvel. Em sua homenagem Poulenc compõe a *Elegia para trompa e piano* (1957). (Burton, 2002, p. 91).

A morte reflecte-se de várias formas na obra do compositor, quer através das dedicatórias que traduzem a homenagem aos amigos falecidos, quer através da temática dos poemas (Ferraty 2011, 116). *La Voix Humaine* (1958) não é excepção, pois também nessa obra a morte está subentendida e é evocada várias vezes, quer no próprio sub-título, *tragédie lyrique*, quer no corpo do texto, nas indicações dadas por Cocteau no prólogo ou ainda nas indicações expressivas acrescentadas na partitura pelo compositor.

As duas perspectivas da vida do compositor, ainda que breves, evidenciam a importância das ligações que estabeleceu e as relações com a sua obra: Tanto as datas das composições como as pessoas a quem as dedicou e os poemas que escolheu, ilustram o tempo, a vida e a morte dessas relações .

1.2. - Jean Cocteau (1889-1963) e Francis Poulenc (1899-1963)

Jean Cocteau e Francis Poulenc conheceram-se em 1917 e mantiveram uma longa amizade ao longo das suas vidas, marcada por algumas colaborações que demonstram uma mesma motivação relativamente à poesia e à música. As suas primeiras colaborações situam-se na época do *Grupo dos Seis*, período que viu nascer muitos espectáculos influenciados pelo *Music Hall* e pelo café concerto. Muito mais tarde, no final dos anos 50, como consequência dessa relação, surgem duas obras primas de expressão vocal que testemunham um sentido artístico profundo, partilhado pelos dois amigos (Miller 2003, 176). O quadro seguinte (quadro 1) expõe as obras que Poulenc compôs sobre textos de Cocteau, e a sua colaboração em sessões promovidas pelo poeta:

Datas:	Sessões com interação musical
1918	Sessão de Music-hall: <i>Prélude percussion</i> - <i>Le Jongleur (para dois pianos)</i>
1921/1957	- <i>Les Mariés de la Tour Eiffel</i> - <i>Discours du Général. Polka para duas cornetas de pistons</i> - <i>La Baigneuse de Trouville. Carte Postale en Couleurs</i>
Obras vocais -	
1920-1921	<i>Le Gendarme incompris</i> - Comédia bufa
1919/20	<i>Cocardes: 1-Miel de Narbonne ; 2-Bonne Enfant ; 3- Enfant de Troupe</i>
1939 – revisão da orquestração.	
1936	<i>Chansons sur des textes de plain-chant</i> ¹¹
1961	<i>La Dame de monte-Carlo</i> – Monólogo para soprano e orquestra
1958	<i>La Voix Humaine</i> - Tragédia Lírica
1962	<i>Renaud et Armide</i> - Música de Cena

Quadro 1 – Poulenc/Cocteau – Obras

Apesar das escassas obras que compôs sobre os textos de Cocteau, Poulenc participou em diversos projectos e espectáculos promovidos pelo poeta. Um deles, ocorreu em 1918 no Théâtre du *Vieux-Colombier*, e consistiu numa sessão de *Music Hall* concebida por Jean Cocteau onde participou o comediante Pierre Bertin, para a qual Poulenc escreveu duas peças instrumentais e a canção *Le Toréador*. A pedido do poeta, o compositor compôs essa canção impregnada de figuras típicas que evocavam a música espanhola. Trata-se da primeira melodia para canto e piano que escreve e a que dá o nome de *Chanson*. (Miller 2003, 169).

Na primavera do ano seguinte o compositor compôs *Les Trois Cocardes* – *Chansons Populaires*, intituladas, *Miel de Narbonne*, *Bonne Enfant* e *Enfant de Troupe* originalmente escritas para violino, corneta, trombone, bombo e triângulo, orquestração

¹¹ Poulenc destruiu mais tarde esta colecção de canções (Bernac 2005, 181)

essa que seria revista em 1939 (Hell1959, 11). Catherine Miller refere-se a essas canções como o fetiche do grupo dos *Seis*, tendo sido frequentemente interpretadas nos seus encontros semanais. Segundo a autora, a simplicidade a clareza da linha melódica, a depuração harmónica e a ausência de desenvolvimentos amplificados que eram características da música dos *Nouveaux Jeunes* estavam presentes nessas canções, cuja influência do *Music Hall*, tão apreciado por Erik Satie, se fazia sentir. Os textos de Cocteau estavam em plena consonância a essa atmosfera particular respondendo a instrumentação ao estilo popular sugerido pelas palavras. A autora menciona um publicado no *Paris Midi*, a 7 de Abril de 1919, em que Cocteau se refere ao estilo das *Cocardes* justificando posteriormente a instrumentação escolhida por Poulenc:

*“Un bal Musette, on n’y entend plus de musette, mais c’est Paris, chère Madame.
“Un Piston, un trombone, une grosse caisse, un triangle jouent sur une petite
strade”*¹²(Cocteau cit. In Miller 2003, 172).

Já no *Manifesto dos Seis*, *Le Coq et l’Arlequin*, Cocteau apelava à criação de novas composições de orquestras:

*“On peut esperer bientôt un orchestre sans la caresse des cordes. Un riche orphéon
de bois, de cuivres et de batterie.”*¹³ (Cocteau, 2009, 66)

A adaptação da mesma obra na sua versão para voz masculina, um violino, uma corneta de pistons, um trombone uma caixa grande, e um triângulo, teve lugar a 21 de fevereiro de 1920, graças ao patrocínio do conde Étienne de Beaumont. Jean Cocteau pode então conceber um espectáculo, com a participação musical de Francis Poulenc, Georges Auric e de Erik Satie, espectáculo esse que teve lugar no Théâtre des Champs-Élysées.

¹² Trad - Num baile *Musette*, não se ouve *Musette*, mas é Paris, cara senhora. Um instrumento de pistons, um trombone, um bombo, um triângulo tocam sobre um pequeno estrado.

¹³ Trad. - Podemos esperar em breve por uma orquestra sem a carícia das cordas. Um rico coro de madeiras, de metais e de percussão.

Segundo Henry Hell o sucesso dessa noite foi tremendo, marcando a emergência de uma de uma nova estética, que indubitavelmente se associava ao grupo dos *Seis* (Hell 1959, 17). Vários artigos de imprensa se debruçaram sobre esse acontecimento artístico, tendo um deles sido publicado na *Comœdia* a 23 de Fevereiro de 1920:

*“Jean Cocteau avait écrit, pour que M. Poulenc les mit en musique, trois petits poèmes dénommés Cocardes, parce qu’ils résumaient en formules saisissantes la “patroïtisme parisien”, et leurs désignations particulières s’enchaînent par un procédé renouvelé des jeux de notre enfance: Miel de Narbonne – Bonne d’ enfants enfants de troupe. M. Koubitzky, chanteur de style, s’était chargé de les débiter avec une gravite impertubable et du plus haut comique”.*¹⁴ (Laloy. cit. In Miller 2003, 173).

Na audição das obras, os críticos pensaram que se tratava de uma anedota e reclamaram obras verdadeiras. Poulenc respondeu-lhes então que no Coq: “não vos daremos nunca obras”. Millaud que apreciava a forma como Poulenc tratava a canção popular defendeu:

*“Il (Poulenc) fait de fausses chansons populaires. Il invente une melodie qui pourrait être aussi célèbre que n’importe quel refrain de notre enfance, mais qui garde le signe de sa personnalité”.*¹⁵ (Milhaud, cit. in Miller 2003, 174)

Alguns meses mais tarde, no Théâtre Michel foi apresentado um espectáculo de teatro buffo, por Cocteau e Bertin, em que, entre outras obras, se apresentou *Le Gendarme*

¹⁴ Trad. - Jean Cocteau escreveu para que o Sr. Poulenc compusesse três pequenos poemas denominados *Cocardes* porque eles resumem surpreendentemente o “patriotismo parisiense”, e as suas designações particulares ligam-se através de um procedimento renovado dos jogos da nossa infância: *Miel de Narbonne-Bonne d’enfants – enfants de troupe*. O Sr. Koubitzky, cantor de estilo encarregou-se de os debitar com uma gravidade imperturbável e do mais cómico que se possa imaginar.

¹⁵ Trad. - Poulenc faz falsas canções populares. Ele inventa uma melodia que poderia ser tão célebre, como qualquer refrão da nossa infância, mas que conserva o traço da sua personalidade.

Incompris, uma crítica buffa num só acto, em que Poulenc e Cocteau voltam a colaborar. Para essa comédia Poulenc compôs uma abertura para pequena orquestra e alguns “*Chants de pensionnats*”¹⁶; música agradável, saborosa, alegre, encantadora, segundo os princípios de Milhaud e Auric, mas que recusava a repetição.

A obra que seguidamente reuniu Poulenc e Cocteau consagra a amizade do *Grupo dos Seis*, e que simultaneamente representa o final do grupo enaunto produtor de obras conjuntas: *Les Mariés de la Tour Eiffel* (Hell 1959, 20). Tanto a *Polka du Discours du Général* como a peça intitulada *La Baigneuse de Trouville* revelam a colaboração de Poulenc e o compromisso assumido nas actividades concebidas por Cocteau, assim como a amizade, o bom entendimento entre os dois e o desejo mútuo em aproximar a música das festas populares.

No final dos anos 50, Poulenc volta aos textos de Cocteau, onde se inspira para compor duas obras que alcançariam um grande sucesso: *La Voix Humaine* e *La Dame de Monte-Carlo*. A primeira é uma adaptação para tragédia lírica do monólogo *La Voix Humaine*, de Jean Cocteau: peça num só acto, escrita em 1927 e estreada na *Comédie Française*, a 17 de Fevereiro de 1930. O texto intenso revela o cuidado do autor no respeito pelas regras clássicas: um acto, um espaço, uma só personagem: *Elle*, uma mulher anónima que fala com o seu amante ao telefone, cuja conversa revela que ele a deixara para se casar com outra mulher. Poulenc dedica-a a Denise Duval, sua cantora preferida apesar da sugestão de Hervé Dugardin, director das edições Ricordi em Paris ser no sentido de o compositor a dedicar a Maria Callas.

Antes da estreia, Jean Cocteau acompanhou de perto a montagem da obra e contribuiu com imensos detalhes, tanto para os cenários, como para os figurinos, e para a encenação, tendo trabalhado exaustivamente com a cantora antes da estreia, com o objectivo de que o seu texto fosse bem compreendido, apesar de existir agora numa versão musicada: (Miller 2003, 174).

¹⁶ Trad.: - Cantos de internato. Depreende-se que fossem canções simples que habitualmente se cantassem nos colégios internos.

*“C’est a Nice, au début de Janvier, qu’il (Cocteau) a fait la mise en scène pour Denise Duval. Au cours de ce travail j’ai admiré, une fois de plus, sa prodigieuse compréhension musicale. En effet dès que la mise en scène est une mise en scène d’actrice, il a su tenir compte des exigences du chant et de la musique. Les extraordinaires dons de comédienne de Denise Duval lui ont d’ailleurs facilité la tâche. On va donc voir une chanteuse, fait assez rare, jouer comme sur une scène des boulevards”*¹⁷ (Poulenc 1999, 907).

A obra musical foi apresentada na Opéra-Comique a 6 de Fevereiro de 1959 e representa a mais perfeita colaboração entre o compositor e o poeta:

*Par un curieux mystère, ce n’est qu’au but de quarante ans d’amitié que j’ai collaboré avec Cocteau. Je pense qu’il me fallait beaucoup d’expérience pour respecter la parfaite construction de La Voix Humaine qui doit être, musicalement, le contraire d’une improvisation. Les courtes frases de Cocteau sont si logiques, si humaines, si chargées d’incidences que j’ai dû écrire une partition rigoureusement ordonnée et pleine de suspense. La musique se tait en effet dès que le personnage unique écoute son interlocuteur. L’imprévu de la response musicale suggère ensuite, ce qui a été entendu. Je pense qu’il me fallait l’expérience de l’angoisse métaphysique et spirituelle des Dialogues des Carmélites pour ne pas trahir l’angoisse terriblement humaine du superbe texte de Jean Cocteau*¹⁸ (Poulenc 1999, 907).

¹⁷ Trad. - Foi em Nice, no início de Janeiro, que ele (Cocteau) fez a encenação para Denise Duval. Ao longo desse trabalho eu admirei, uma entre muitas vezes, a sua prodigiosa compreensão musical. Na verdade, apesar de que a encenação é uma encenação para uma atriz, ele soube ter em conta as exigências do canto e da música. Os extraordinários dons de comediante de Denise Duval facilitaram-lhe a tarefa. Veremos pois uma cantora, facto assaz raro, interpretar como num palco de teatro de “boulevards”.

¹⁸ Trad.: - Por um curioso mistério foi só ao fim de quarenta anos de amizade que eu colaborei com Cocteau. Penso que me faltava muita experiência para respeitar a perfeita construção de *La Voix Humaine*, que deve ser, musicalmente, o contrário de uma improvisação. As frases curtas de Cocteau são tão lógicas, tão humanas, tão carregadas de incidências, que eu tive que escrever uma partitura rigorosamente ordenada e cheia de *suspense*. A música pára logo que a personagem única escuta o seu interlocutor. O imprevisto da resposta musical sugere de seguida, o que foi ouvido. Eu penso que me faltava experiência da angústia

Testemunhando o grande apreço e admiração pela composição de *La Voix Humaine*, Cocteau afirma:

“*Mon cher Francis, tu as fixé, une fois pour toutes, la façon de dire mon texte*”¹⁹ (Hell 1958, 19).

Em 1961, Poulenc volta a compôr sobre outro texto de Jean Cocteau, resultando a obra numa melodia para soprano e orquestra: *La Dame de Monte-Carlo*. Trata-se de um monólogo, onde se evoca o ambiente do casino de Monte-Carlo. À semelhança de *La Voix Humaine*, também esta obra foi dedicada a Denise Duval.

No *Journal de mes mélodies*, Poulenc refere-se nostalgicamente ao tempo de juventude que passara em Monte-Carlo como motivo de inspiração para a composição da obra, e constata a colaboração tardia com Jean Cocteau.

Tout à coup, un fantôme envahit ma musique! Monte-Carlo! Monte-Carlo, la Venise de mes vingt ans!! Acheté par hasard à Cannes, Le Théâtre de Poche de Jean Cocteau, il y a une quinzene de jours. Je ne connaissais pas La Dame de Monte-Carlo écrite pour Marianne Oswald il y a plus de vingt ans.
*Ce monologue m'enchanté car il réssuscite pour moi les années 1923-1925 où je vivais avec Auric à Monte-Carlo, dans l'ombre de Diaghilev (...) Comme c'est curieux que ma collaboration avec Jean Cocteau soit à retardement! De même pour La Voix Humaine, je n'aurais pas songé, en son temps à mettre en musique ce texte*²⁰ (Poulenc 1993, 63).

metafísica e espiritual dos *Dialogues des Carmélites*, para não traír a angústia terrivelmente humana do texto soberbo de Cocteau.

¹⁹ Trad.: - Meu caro Francis, tu fixaste de uma vez por todas a maneira de dizer o meu texto.

²⁰ Trad.: - De repente, um fantasma invade a minha música! Monte Carlo! Monte Carlo, a Veneza dos meus vinte anos! Comprado por acaso em Cannes, Teatro de Bolso de Jean Cocteau há quinze dias. Eu não conhecia *La Dame de Monte Carlo* escrita para Marianne Oswald há mais de vinte anos. Este monólogo encanta-me pois faz-me reviver os anos de 1923-1925 em que vivi com Auric em Monte Carlo na sombra de

O compositor salienta ainda no mesmo texto, a dificuldade da obra, que reside em fugir à monotonia, conservando porém um ritmo imutável. No sentido de contrariar essa monotonia o compositor afirma ter experimentado dar uma cor diferente a cada estrofe do poema, tais como: melancolia, orgulho, lirismo, violência, sarcasmo, ternura miserável, angústia e, por fim, mergulho no mar. A orquestração é muito próxima de *La Voix Humaine*, mas o compositor acrescentou ainda um vibrafone, castanholas e tam-tam (Poulenc 1993, 63).

Capítulo II

Génese da obra

2.1. - Jean Cocteau e o texto para teatro - circunstâncias da 1ª apresentação

Jean Cocteau escreveu *La Voix Humaine* em 1927, cinco anos após vários episódios traumáticos da sua vida pessoal que o marcaram profundamente: a morte do escritor Raymond Radiguet, em 1923, e a relação posterior que manteve com o escritor Jean Desbordes em 1925 (Buckland 1999, 5321). Estes factos poderiam ser desvalorizados, há porém indícios que os relacionam estreitamente com a obra em questão, como é o caso do escândalo que a estreia da obra causa e onde algumas vozes entre o público acusam o poeta de ter escrito *La Voix Humaine* para um homem. Entre eles está o poeta Paul Éluard, que lhe arremessa as seguintes palavras:

“*É obsceno, basta, basta, é a Desbordes que você está a telefonar!*” (Pereira 2007, 173).

Outro facto relaciona-se com a coincidência de *La Voix Humaine* ter sido redigida ao mesmo tempo que *Le Livre Blanc* (Cocteau 2013), no qual Cocteau reivindica anonimamente a sua homossexualidade. Comprova-se assim com as duas obras que o poeta traduziu uma confissão pública e simultaneamente anónima da sua própria ruptura amorosa. Creio que qualquer intérprete familiarizada com esta obra se poderá questionar acerca dessas relações, que, a serem verdade, conferem à obra uma dimensão emotiva ainda mais profunda.

Sandra Stringer refere na sua tese duas fontes de inspiração que motivaram Cocteau a escrever esta peça: uma delas foi ter assistido a um monólogo com o actor francês, Mounet-Sully, e ficar impressionado com o facto de um único actor interpretar uma peça inteira daquela dimensão. Outra fonte de inspiração foi o próprio Cocteau ter escutado uma conversa telefónica entre um casal em discordância, que estava simultaneamente sujeito a várias interrupções na linha (Stringer 2005, 10).

Após ter escrito a obra, a comissão de actores e administradores da Comédie Française convidou o dramaturgo a lê-la tendo sido imediatamente aceite, tendo sido Cocteau convidado a encená-la (Stringer 2005).

Inicialmente, o autor pensara em atribuir a interpretação da obra à atriz russa Ludmilla Pitoëff (Saedeller 2005, 68), mas esta acabou por recusar o papel desculpando-se com a excessiva expressão de dor que ele envolvia, assim como a extrema exposição da intimidade (Brun-Cosme 2002, 33). Perante tal impossibilidade Cocteau propôs que fosse a atriz Berthe Bovy a interpretá-la, o que se veio a confirmar, pois foi ela que acabou por estreiar a 17 de Fevereiro de 1930, na Comédie Française.

Coincidentemente a atriz tinha acabado de sofrer uma ruptura amorosa com Pierre Frénet, que a deixara por Yvonne Printemps. As atrizes, assim como o autor da obra, acabam por entrar na história de *Elle*, conhecendo bem a solidão e a dor provocada pela ruptura amorosa.

Apesar da crítica exposta acima, a obra foi um sucesso junto do público. Em Abril do mesmo ano, o próprio Cocteau tentou gravar a obra para a editora discográfica *Columbia*, numa versão em que ele próprio recitava o texto, porém a sua voz foi considerada desadequada para a interpretação daquele papel feminino (Gullentops 2005, 68).

Cocteau expõe no prefácio da obra os motivos que o levaram a escrevê-la, afirmando que muitas vezes fora acusado de recorrer aos efeitos mecânicos nas suas peças. Pretendia então agora usar a mais simples das formas: um acto, um quarto, um telefone e uma mulher apaixonada, à qual o autor não atribui um nome específico, mas simplesmente se refere a ela como *Elle*. O nome da personagem principal, não sendo particular, dá-nos uma ideia de universalidade no sentido de qualquer mulher anónima poder vestir a pele daquela personagem. O género monólogo justifica, na sua essência, a solidão da heroína, que se manifesta e se acentua ao longo do texto, chegando inclusivamente a referir-se à morte em vários momentos (Cocteau 2002, 38, 39, 54, 55, 57):

“(…) *Je dormirais sans rêve, sans réveil, je serais morte.*”²¹

“(…) *et je ne sentais plus mon coeur battre, et la mort était long a venir*”²²

“*Sois tranquile, on ne se suicide pas deux fois*”²³

“*Je ne saurais pas acheter un revolver*”²⁴

“*J’ai le fil autour de mon cou...*”²⁵

A alusão à morte também está presente em várias indicações de Cocteau, relativamente ao cenário e poses da actriz (Cocteau 2002,14, 16):

“...la tête coupée, appuyée sur le dossier...”²⁶

“*Il voudrait que l’actrice donnât l’impression de saigner, de perdre son sang, comme une bête qui boite, de terminer l’acte dans une chambre pleine de sang*”.²⁷

A propósito da estreia, Pierre Brisson escreve num artigo do jornal *Le Temps* a 24 de Fevereiro de 1930:

“*Cocteau donne à sa petite tragédie le genre populaire d’un numéro de cabaret, dans la tradition d’époque des diseuses réalistes*”²⁸ (Brisson, 1958)

Nesta citação o autor enquadra a obra de Cocteau na tradição das *diseuses*²⁹ realistas, muito em voga desde os finais do séc XIX até ao fim da primeira grande guerra. Tanto as *diseuses* como as cantoras realistas desenvolveram a sua actividade no seio dos *cabarets* e

²¹ Trad.: - Eu dormiria, sem sonho e sem acordar.

²² Trad.: - E não sentia o coração a bater, e a morte demorava a chegar.

²³ Trad.: - Tem calma, ninguém se suicida duas vezes.

²⁴ Trad.: - Eu não saberia comprar um revólver.

²⁵ Trad.: - Tenho o fio à volta do pescoço.

²⁶ Trad.: - A cabeça descaída (como se fosse cortada) sobre o encosto.

²⁷ Trad.: - Ele quereria que a actriz desse a impressão de sangrar, de perder o seu sangue, como um animal coxeando, e concluir o acto num quarto cheio de sangue.

²⁸ Trad.: - Cocteau dá à sua pequena tragédia o género popular de um número de *cabaret*, na tradição das *diseuses* realistas.

²⁹ *Diseuses* eram actrizes especialistas na arte de recitar. Estas estavam muito ligadas aos *cabarets* no final do séc. XIX e início do séc. XX.

cafés concerto, sendo as intérpretes quase exclusivamente do sexo feminino, sem esquecer porém Aristide Bruant, compositor e comediante muito ligado a este estilo musical. Este género reflectia os dramas das classes operárias e, por isso, o repertório envolvia canções e monólogos de carácter satírico e mordaz. A linguagem presente nessas canções era coloquial, por vezes até ordinária, e incluía frequentemente o calão. A arte da dicção era explorada com muita minúcia por estas intérpretes, focando na elocução toda a expressividade da interpretação.

As *diseuses* e cantoras realistas vestiam-se habitualmente de preto, usavam baton vermelho e usavam maquilhagem clara na face, de forma a evidenciá-la no contexto de um cenário quase vazio. Isto era intencional para que toda a atenção do ouvinte se focasse na expressão facial e elocução da cantora. O estilo declamatório da época estava marcado pela arte da eloquência e pressupunha que os cantores deviam prestar uma especial atenção à prosódia e à articulação, de forma a se fazerem compreender pelo público, assim como representarem bem as suas personagens.

Se, por um lado, a importância dada à dicção se inscreve na herança dos séculos precedentes, é também verdade que o início do séc XX introduz um certo gosto pelo experimentalismo vocal que se traduz num novo interesse no desenvolvimento da forma intermédia de canção falada³⁰ (Salzman 2008).

Cocteau explorou os registos vocais como ferramenta teatral, recorrendo a vozes muito agudas, ou extremamente graves. Por se considerar que a voz era espelho da alma, uma voz grave, rouca, gaguejante ou deslaçada, que no passado não tinha lugar nos palcos, assume no séc. XX o seu protagonismo. Segundo a nova estética, estas características vocais exprimem melhor a dor e angústia humana.

O exemplo sonoro que se segue ilustra claramente esta particularidade :

³⁰ Esse novo estilo declamatório acabou por contagiar o domínio musical, sendo *Pelléas et Mélisande* de Debussy ou *Pierrot Lunaire* de Schönberg bons exemplos dessa prática vocal, meio recitada, meio cantada. *Pierrot Lunaire* foi, inclusivamente, encomendado a Schönberg pela *diseuse* Albertine Zehme.

2.2. - Registo sonoro da obra para teatro declamada por Berthe Bovy - breves considerações (Cocteau 1957).



Da gravação de Berthe Bovy emana uma clara preocupação em enunciar com clareza não só as palavras, como também as frases. Porém, contrariamente à atenção que dá às palavras, os tempos que atribui aos momentos de escuta são bastante curtos, dando frequentemente a resposta antes da questão ter tido tempo de ser formulada. Este facto poderia contrariar a intenção em criar o tal tempo de escuta que à partida se considera fundamental, para que o ouvinte se deixe transportar para o lado invisível do discurso.

Aude Chollet analisa detalhadamente certos elementos da gravação de Berthe Bovy, que considera potenciadores de uma vocalidade subentendida no texto original, baseando-se num excerto inicial da obra mais abreviado do que o que consta no exemplo acima indicado.

Os elementos que o autor analisa são: a forma de dizer certas palavras; os silêncios; o registo e as didascálias³¹.

Começa por observar a forma como a intérprete diz certas palavras tais, como os “*allô*”, na primeira parte da obra, e conclui que a intérprete utiliza sempre o mesmo tipo de elocução para esta palavra, criando um padrão rítmico ao qual se junta uma altura de som constante, resultando assim num pequeno motivo. Outro elemento contemplado na análise de Chollet é a forma como Berthe Bovy integra os momentos de silêncio na sua interpretação. Curiosamente, os “pontos de silêncio”, cuja duração é tão variável na obra escrita, apresentam-se na primeira parte da interpretação de Berthe Bovy de forma indiferenciada. O autor afirma ainda que na primeira parte da obra esses momentos duram cerca de um segundo, quando graficamente têm um âmbito de quatro a vinte e um pontos,

³¹ Conjunto de indicações que um autor de texto dramático intercala no diálogo, para facilitar o desempenho dos actores. (Casteleiro 2001)

sugerindo assim uma certa diversidade na interpretação, porém a interpretação de Berthe Bovy acaba por não reflectir essa diversidade.

Relativamente ao registo há uma clara diferença entre o primeiro e segundo parágrafos. Enquanto que no primeiro ela mantém um tom de voz sempre grave, sem alterações, no segundo há uma diversidade de cores, intensidades e entoações vocais, que cria a ilusão de que os silêncios são mais alongados.

Por fim, refere-se às didascálias como tendo uma influência directa sobre a vocalidade da intérprete, já que o desempenho vocal depende da posição corporal em que se encontra. Um dos exemplos referidos tem a seguinte indicação : (*Elle marche de long en large et sa souffrance lui tire des plaintes*) – “*Pardonne moi. Je sais que cette scène est intolérable et que tu as bien de la patience, mais comprends moi, je souffre, je souffre.*” (Cocteau, 2009. 43-44). - Berthe Bovy diz as duas frases de um só fôlego, sem respirar a meio. Se bem que talvez não esteja a andar, como sugere Cocteau, a sua voz sugere uma marcha, e mesmo que não chore, como sugere o final da didascália, pelo facto de não ter respirado, chega ao final da frase com falta de ar, fazendo algum esforço para voltar a falar, o que vai de encontro à indicação cénica.

2.3. - Monólogo/ monodrama

O presente subcapítulo não assume uma importância equivalente aos demais, mas ainda assim, faz-se necessário, pois procura clarificar o significado dos termos associados à obra teatral e musical, tendo em conta a diversidade existente na bibliografia consultada.

Várias são as fontes que se referem à obra, como se de um monólogo se tratasse: Catherine Miller refere o termo “*long monologue*” associado à obra de Cocteau.

“*C’est en effect en 1958 qu’il decide d’adapter en tragédie lyrique le long monologue La Voix Humaine*”³² (Miller 2003, 174).

³² Trad.: - Com efeito é em 1958 que ele decide adaptar para tragédia lírica o longo monólogo *La Voix Humaine*.

Outra referência idêntica é feita à obra, numa entrevista ao compositor, por Henri Hell, onde ele refere novamente o termo “*Long Monologue*” associado à obra teatral:

*“Pourtant l’entterprise n’était pas sans périls, semble-t-il. Un long monologue, sans action, de caractere assez rapsodique”*³³ (Poulenc cit. in Southon 2011, 642).

E ainda, na biografia de Francis Poulenc escrita por Carl B. Schmidt:

*“Poulenc seriously contemplated setting La Voix Humaine, Jean Cocteau’s forty-minute monologue”*³⁴ (Schmidt 2001, 422).

De acordo com o dicionário da Academia das Ciências o monólogo é uma peça ou cena de teatro, cujo propósito é ser representado por um único actor ou actriz, que fala ao público ou consigo própria (Casteleiro 2001, 2517). Podemos concluir pois que *La Voix Humaine* não é um monólogo, apesar de apresentar uma só actriz em palco, pois ela fala com alguém que está do outro lado da linha e, apesar de nunca se ouvir essa voz, ela existe, o que se depreende pelo discurso da personagem principal. Bruno Berenguer refere-se a esta questão no seu artigo “*Une amitié intime*”, contrapondo a obra *La voix Humaine* ao monólogo, pois, na verdade, ela esconde um diálogo:

“Il existe d’autres ouvrages qui mettent en scène un seul personnage, notamment au XXe siècle. Erwartung d’Arnold Schoenberg ou Pour un Monde Noir de Charles Chaynes, pour ne citer qu’eux manient aussi l’art du monologue. Cependant, derrière celui de La Voix Humaine se cache en réalité un dialogue, l’ultime

³³ Trad.: No entanto a empreitada não estava livre de perigos, quer-me parecer. Um longo monólogo, sem acção, de carácter bastante rapsódico.

³⁴ Trad.: Poulenc considerou seriamente musicar o monólogo de 40 minutos de Jean Cocteau *La Voix Humaine*.

*conversation téléphonique de la jeune heroine et de l'homme qui l'abandonne*³⁵

(Berenguer 2008, 82)

Numa carta escrita a Benjamin Britten no Verão de 1958, Poulenc refere-se a *La Voix Humaine* como uma mono-Ópera:

*“Mon Cher Ben, (...) the long stay in Touraine has done me good. I finished La Voix Humaine there, a mono-opera by Jean Cocteau.”*³⁶ (Poulenc cit. in Buckland, 1991, 253).

No prefácio da obra teatral de Jean Cocteau, o próprio autor refere-se à obra com o termo *Monologue-dialogue*:

*“Chaque pose doit servir pour une phase du monologue-dialogue...”*³⁷ (Cocteau 2002, 15).

Apesar dos termos atrás referidos, Monodrama, é aquele que mais frequentemente se encontra associado à obra musical (Daniel 1982, 307), (Berenguer 2008, 84), motivo pelo qual aqui se introduz uma pequena perspectiva histórica acerca das suas origens:

O New Grove Dictionary of Opera dedica um verbete ao *Monodrama*, situando as suas origens no melodrama. Segundo a autora do texto, o monodrama começou por ser uma forma de *Melodrama* que envolvia uma personagem, por vezes com um coro, usando discurso falado alternado com pequenas passagens de música ou, por vezes, um discurso falado durante a música (Shapiro 1998, 436).

³⁵ Trad.: Existem outras obras que colocam em cena uma só personagem, nomeadamente no séc. XX. *Erwartung* de Schönberg ou *Pour un Monde Noir*, de Charles Chaynes, para citar apenas aqueles que dominam a arte do monólogo. Contudo, por detrás de *La Voix Humaine*, esconde-se na realidade um diálogo, a última conversa da jovem heroína com o homem que a abandona.

³⁶ Trad.: Meu caro Ben (...) a longa estada em Touraine fez-me bem. Eu terminei lá *La Voix Humaine*, uma mono-ópera de Jean Cocteau.

³⁷ Trad.: Cada pose deve servir uma fase do Monólogo-diálogo.

Paralelamente ao *Melodrama*, o *Monodrama* viu um entusiasmo crescente na Alemanha das décadas de 1770 e de 80, sendo estes dois termos frequentemente usados sem distinção, já que muitos *Melodramas* tinham na época uma só personagem em palco.

Foi na Alemanha do séc. XVIII que o Monodrama viu o seu apogeu. Entre 1775 a 1790 mais de 30 Monodramas foram apresentados neste país. Na cidade de Darmstadt, na Hochschulbibliothek, a título de exemplo, existe uma vasta coleção de Monodramas (Shapiro 1998, 437). Dentro do género, a obra considerada paradigmática foi o monodrama *Pygmalion*, de Jean-Jaques Rousseau, estreada em Lyon no ano de 1770. Pela primeira vez, nesta obra, o drama apresenta-se centrado numa só personagem. Trata-se de uma obra dramática que reúne a voz falada de um único actor e uma orquestra, que ora antecipa as suas intervenções, ora lhes responde. As partes musicais não são exclusivamente da autoria de Rousseau, mas também de Horace Coignet. A originalidade da obra reside no facto de o autor evidenciar em cena uma só personagem, suportada por uma orquestra, realçando uma situação de solidão, que constituirá a expressão de um interesse emergente, pelo mundo interior do artista.

Nos tempos modernos o termo Monodrama perdeu a sua associação ao discurso falado com música, passando a ser usado como sinónimo de ópera com uma só personagem, tal como *Erwartung* (1909) de Schönberg; *Flower and Hawk* (1972) de Floyd; *Phaedra* de Rochberg (1973-4); *Testament of Eve* (1976) de J. E. Ivey ou *The medium* (1981) de Maxwell Davies.³⁸ (Shapiro 1998, 436).

Não é por acaso que este género é tão praticado no séc XX, pois é a expressão de um olhar do homem sobre si mesmo, e para o interior de si mesmo. O emergir da psicanálise e do movimento expressionista tomam expressão nas mais diversas artes, revelando a inquietude, a angústia, a solidão e a dor do indivíduo. A arte torna-se veículo de uma nova sensibilidade, direccionada para a exploração do “eu”.

Formalmente, o monodrama *La Voix Humaine* caracteriza-se por uma variedade e alternância constantes, que provocam no ouvinte uma sensação de agitação e instabilidade permanentes. O contraste verifica-se a vários níveis: dos andamentos, rápidos/lentos; das

³⁸ Não confundir com o monodrama homónimo do compositor G. Carlo Menotti.

emoções, felizes/angustiantes; dos ambientes, calmos/agitados. Esta variedade corresponde à instabilidade emotiva da protagonista. *Elle* apresenta um discurso incoerente do ponto de vista das emoções, que são aparentemente contraditórias, e também do ponto de vista temporal, pois embora a acção se situe no presente, *Elle* evoca o passado encadeando-o com o tempo presente. O seu discurso é ilógico e *Elle* exprime um pensamento que se desmonta ao menor choque provocado pelo amante. O discurso de *Elle* é um discurso de avanços e recuos, que não obedece a uma lógica racional, mas a uma lógica emotiva. Por isso, o monodrama, no seu aparente caos formal, reflecte a mais profunda expressão da natureza humana, os seus estados de alma e emoções mais íntimas.

2.4. - Obra original e libreto

A terceira e última Ópera de Poulenc, *La Voix Humaine*, foi composta entre Fevereiro e Junho de 1958. O libreto, concebido pelo próprio compositor, foi inspirado na obra homónima do dramaturgo Jean Cocteau. A história trata de uma mulher jovem e elegante que foi abandonada pelo seu amante. Sendo a única personagem em cena, *Elle* vagueia pelo quarto, sem rumo, como se fosse um animal ferido, expondo as suas emoções por vezes confusas, através de uma última conversa telefónica com o amante, cuja presença não se vê. A conversa é interrompida sistematicamente, fruto de um sistema telefónico ainda deficiente. Essas interrupções intensificam a ansiedade da personagem, uma vez que o telefone é a única coisa que ainda os une, mas, por outro lado, também os separa. Avital Ronell traduz, com clareza, o papel paradoxal do telefone enquanto facilitador de uma comunicação, em que já nada há a dizer:

“The telephone connects the voices of disconnected people” (Ronell, 1989).

Este acessório banal assume no drama funções importantes: catalisador de tensões - na medida em que cada interrupção na linha provoca um aumento de ansiedade na personagem; produtor de personagens - pois apesar de todo o discurso se produzir através da voz da personagem principal outros espaços e outras vozes se afirmam no drama;

símbolo - pois o telefone ora simboliza uma arma terrível: ora toma o lugar do amante, quando *Elle* se deita com ele, ora um instrumento de morte, quando enrola o seu fio à volta do pescoço (Cruz 1989, 11).

A peça de teatro escrita por Jean Cocteau apresenta-se sob uma forma contínua onde aparentemente não existe uma estrutura formal declarada. No entanto, no prefácio da obra, o autor dá algumas indicações acerca da cena, referindo-se à relação entre a movimentação da atriz e a estrutura da obra. Ao contrário do que aparenta, a obra apresenta afinal uma estrutura bem definida que assenta numa sequência de quadros, ao longo dos quais o enredo vai sendo apresentado, e a que o Cocteau chama “fases”.

*“De cette minute Elle parlera debout, assise, de dos, de face, de profil, à genoux. (...) Chaque pose doit servir pour une phase du monologue-dialogue (phase du chien, phase du mensonge, phase de l’abonnée, etc.). La nervosité ne se montre pas par de la hâte, mais par cette suite de poses dont chacune doit statufier le comble de l’inconfort”*³⁹(Cocteau 2002, 14-15).

Porém o número de fases, assim como a sua classificação, não chega a ser claramente indicado por Cocteau. No prefácio da obra o autor só enumera algumas, a título de exemplo. Este assunto suscitou a curiosidade de alguns autores, dois quais saliento neste trabalho: Denis Waleckx e Joëlle Brun-Cosme. A leitura que ambos fazem do texto original não é consensual quanto à sua estrutura. Enquanto Dennis Waleckx considera 23 fases, Joëlle Brun-Cosme considera 33. A divergência reside na leitura subjectiva realizada pelos autores. Perante a constante mudança de “fases” o leitor poderá considerar mais ou menos episódios, de acordo com o grau de importância que lhes atribui. Denis Waleckx, por exemplo, considera menos fases porque a partir da 12ª fase agrupa vários episódios.

³⁹ Trad.: A partir desse minuto, *Elle* falará de pé, sentada, de costas, de frente, de lado, de joelhos (...) Cada pose deve servir para uma fase do monólogo-diálogo (fase do cão, fase da mentira, fase da assinante, etc...) O nervosismo não se mostra pela pressa impaciente, mas por essa série de poses cada uma das quais deve representar o cúmulo do desconforto.

As “fases” consideradas pelos dois autores referidos relativamente à obra original apresentam-se no quadro seguinte (quadro 2):

Denis Waleckx Fases		Joëlle Brun-Cosme Fases	
1	Problemas telefónicos I	1	Problemas telefónicos; angústia
2	Dor controlada	2	A voz do amante
3	Primeiros sinais de conflito	3	Mentira do amante; as cartas
4	Recordação feliz do passado	4	Inquietude; recordação feliz
5	Regresso ao presente	5	O cão
6	Fase do cão – I	6	As luvas, retorno da ternura, procura a confiança
7	Manipulação	7	Problemas telefónicos
8	Problemas telefónicos II	8	Ternura; nostalgia
9	Alívio de tensões	9	Mentira
10	Problemas telefónicos III	10	Problemas telefónicos
11	Consciência da mentira	11	Joseph; <i>Elle</i> depara-se com a mentira
12	Verdade	12	Confissão de <i>Elle</i>
13	Arrogância	13	Descontração; ternura; nostalgia
14	Intensificação do sofrimento	14	<i>Elle</i> sabia; desculpabiliza o amante
15	Sonho	15	A música Jazz
16	Desencorajamento	16	O médico
17	Cão II	17	O telefone como substituto dos sonhos
18	Tia Jeanne	18	Previsão do futuro; o tempo; o sono; a angústia
19	Problemas telefónicos IV	19	A vida é vazia sem ele
20	Fase da solidão social	20	O cão
21	Tomada de consciência do vazio	21	Tia Jeanne e a dor
22	Última esperança	22	As fotografias rasgadas
23	Adeus	23	A assinante

24	<i>Elle</i> abandonou toda a gente
25	O amor e o telefone
26	O revólver
27	Procura mais uma vez a verdade
28	Medo de o perder
29	Adeus
30	Última nostalgia
31	Marseille
32	Novo adeus
33	Abandono final

Quadro 2: - As fases de *La Voix Humaine* segundo Denis Waleckx e Joëlle Brun-Cosme

2.5. - A concepção da obra musical

Embora não haja informação documentada de que o compositor tenha alguma vez assistido a uma apresentação da obra teatral durante os anos trinta, é muito provável que o tenha feito, pois era amigo de Cocteau desde o final da primeira década e além disso a obra teve uma grande aceitação tendo-se tornado muito conhecida.

Há no entanto um episódio caricato e bastante referido, que impulsiona de certa forma a composição da obra: estando Poulenc e Hervé Dugardin (director das edições Ricordi e amigo do compositor) a assistir a uma récita de Ópera no Teatro La Scalla, onde Maria Callas tinha acabado de cantar, observavam-na empurrando tenores e barítonos para a boca de cena forçando-os a agradecer os aplausos do público. Nesse momento Hervé comentou:

“Mais ce qu’il faudrait écrire pour elle, c’est La Voix Humaine, puisqu’il n’y a qu’une femme, elle aurait tous les applaudissements”.⁴⁰ (Hervé Dugardin cit. In Berenguer 2008, 81).

⁴⁰ Trad.: - Seria bom escrever para ela *La Voix Humaine*, pois havendo só uma mulher em palco teria para si todos os aplausos.

Apesar da profunda depressão porque estava a passar, Poulenc compôs a obra num curto espaço de tempo. Iniciou a composição da obra em Fevereiro de 1958. No final de Março após ter atirado pela janela quase todos os seus medicamentos esboçou toda a obra, tendo concluído a composição em Junho do mesmo ano. Poulenc compôs primeiro uma versão para Canto e Piano, que concluiu a 7 de Agosto, e posteriormente, uma versão para Canto e Orquestra iniciada a 25 de Agosto e concluída a 19 de Setembro (Schmidt 2001, 423).

Ao referir-se à obra o compositor dizia que *La Voix Humaine* era a sua catarse e confessa numa carta a Hervé Dugardin a sua identificação com *Elle*, relativamente ao receio de uma ruptura amorosa com o seu recente companheiro, Louis Gautier:

*“Just as Blanche was myself, so She, is again myself, in relation to Louis, because life will no doubt deprive me, in one way or another of this angel”*⁴¹ (Poulenc cit. in Buckland 1999, 321).

No entanto, a identificação do compositor com a obra não se circunscreve somente a esse facto. Há outros episódios na obra que se relacionam com a vida pessoal do compositor, tais como a cena do cão ou a tentativa de suicídio. Poulenc ficou inconsolável com a morte do seu *Fox Terrier* “*Toutou*” e por essa razão incluiu no libreto esse curto episódio sentimental. Mesmo quando Denise Duval insistiu interpretar a obra suprimindo essa parte Poulenc resistiu, acedendo posteriormente ao pedido, mas fazendo questão de que a cena se mantivesse na gravação. Relativamente à cena do suicídio, embora haja certamente razões estruturais para que Poulenc a mantivesse no libreto, também é verdade que a depressão sofrida no ano de composição da obra quase o levou a esse estado (Ivry, 1996, 201).

Contrariamente à sugestão de Hervé Dugardin, Poulenc não destinou a obra a Maria Callas, mas a Denise Duval, a cantora que, por excelência, haveria de marcar a interpretação das suas obras líricas. Cocteau afirmaria que tanto a si próprio como ao

⁴¹ Trad.: - Tal como *Blanche* era eu próprio, também *Elle* sou eu relativamente a Louis, porque a vida sem dúvida me privará de uma forma ou de outra deste anjo.

compositor não interessavam cantoras; nem Renata Tebaldi, nem Maria Callas poderiam representar esse papel de “*L’oiseau blessé par le chasseur invisible*”⁴², mas Denise Duval possuía essa grande e impressionante capacidade de representar com uma precisão e uma feminilidade que tocavam profundamente o espectador (Cocteau cit. in Berenguer 2008, 82).

O compositor, sensível à poesia de um modo geral, analisava com profundidade os textos sobre os quais compunha, dedicando-se não só ao estudo rítmico do texto mas também ao seu aspecto gráfico. O próprio compositor, no *Journal de mes Mélodies* relata as diferentes etapas da sua abordagem aos textos poéticos, revelando os vários níveis de estudo porque passava a sua análise:

*“Lorsque j’ai élu un poème, dont je ne réalise parfois la transposition musicale que des mois plus tard, je l’examine sous toutes ses faces (...) j’attache une plus grande importance à la mise en page du poème, aux blancs, aux marges. Je me récite souvent le poème. J’écoute, je cherche les pièges, je souligne parfois d’un trait rouge le texte aux endroits difficiles. Je note les respirations, j’essaye de découvrir le rythme interne par un vers qui n’est pas forcément le premier. Ensuite j’essaye la mise en musique en tenant compte les densités différentes de l’accompagnement pianistique. (...) Il est rare que je commence une mélodie par le commencement. Un vers ou deux, pris au hasard, m’accrochent et bien souvent me donnent le ton, le rythme secret, la clef de l’œuvre”*⁴³ (Poulenc 1993, 53).

O processo de criação das suas canções passava por uma compreensão muito fina e faseada dos poemas a vários níveis: nível tipográfico (apresentação gráfica do poema e a

⁴² Trad.: - Pássaro ferido pelo caçador invisível.

⁴³ Trad.: - Quando elejo um poema sobre o qual por vezes não realizo a transposição musical senão meses mais tarde, examino-o de todas as faces (...) atribuo uma grande importância à composição tipográfica, aos espaços em branco, às margens. Recito o poema repetidas vezes. Escuto-o, procuro as suas armadilhas, sublinho por vezes com um traço vermelho o texto nas passagens mais difíceis. Anoto as respirações, tento descobrir o ritmo interno através de um verso que pode não ser forçosamente o primeiro. De seguida procuro compor a música tendo em conta as densidades diferentes do acompanhamento pianístico. (...) É raro começar uma melodia pelo início. Um verso ou dois tomados ao acaso tomam-me e bem de repente dão-me o tom, o ritmo secreto, a chave da obra.

forma); nível sonoro (recitando repetidamente e analisando a sonoridade das palavras); nível hermenêutico (interpretação dos textos); nível musical e rítmico, com uma leitura não linear (aproximação instintiva e emotiva à obra literária).

Na prática, toda esta análise se exprimia num trabalho sobre a prosódia, o âmbito da melodia, a articulação, o fraseado relacionado com a articulação e o timbre da voz (*presque parlé; à pleine voix...*). Outros elementos importantes no processo de “*mise en musique*” eram também os *Tempi* e as indicações expressivas e ainda, as dinâmicas.

O compositor acrescenta ainda que a simbiose entre texto e música era algo que atingia com o instinto e o coração e não com a inteligência:

*“je n’ai pas la prétention de résoudre musicalement les problèmes poétiques par l’intelligence (les voix du cœur et l’instinct sont plus sûres)”*⁴⁴ (Poulenc 1993, 42).

O respeito que o compositor nutria pelos poetas e autores dos textos sobre os quais compunha não o inibia no sentido de operar neles algumas transformações. Pelo contrário, sem adular o espírito dos textos originais, podia por vezes introduzir alguns cortes ou transformações com o objectivo de evidenciar certas ideias poéticas.

À semelhança das canções e das suas duas óperas anteriores também em *La Voix Humaine* o compositor fez uma adaptação do texto para a criação do libreto (Hell 1959, 81). As entrevistas com o compositor e a correspondência entre ele e Cocteau testemunham que o dramaturgo apreciou a estrutura definida pelo compositor para a sua obra.

*“Mon cher Francis, tu as fixé une fois pour toutes, la façon de dire mon texte”*⁴⁵
(Cocteau 2011, 640).

A adaptação do texto requereu algumas modificações por parte do compositor. Ao ler o texto original e o libreto rapidamente se evidencia que o libreto é bastante mais curto,

⁴⁴ Trad. Não tenho a pretensão de resolver musicalmente os problemas poéticos através da inteligência. (as vozes do coração e do instinto são mais seguras).

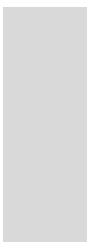
⁴⁵ Trad.: Meu caro Francis, tu fixaste de uma vez por todas a maneira de dizer o meu texto.

pois algumas partes foram abreviadas ou suprimidas, por razões estruturais, afectivas ou simplesmente consideradas não importantes para o ritmo interior da obra. O quadro seguinte (quadro 3) expõe resumidamente os episódios correspondentes às várias fases programadas por Cocteau e as alterações correspondentes feitas por Poulenc (Waleckx cit. in Buckland 1999, 325).

Pág.	Fases	Texto abreviado - Cocteau	Cortes - Poulenc
19	Linhas cruzadas	<i>Elle</i> espera um telefonema do amante. Quando o telefone toca ela pega apressadamente no auscultador, mas súbitamente uma série de interrupções provocadas por linhas cruzadas e números errados acabam por fazê-la desligar. Pede então à telefonista que volte a tentar a chamada sem sucesso. Volta a desligar uma segunda vez. À terceira vez consegue finalmente falar com o amante, mas a chamada cai.	Abrevia esta passagem e omite o fim do episódio.
20			
21	Dor controlada	<i>Elle</i> diz ao amante que saiu com a sua amiga Marthe e que acaba de entrar em casa. Diz-lhe que na noite anterior tomou um comprimido para dormir. Depois, mente acerca do que traz vestido dizendo que tem o vestido cor de rosa e o chapéu preto, quando na verdade está em camisa de noite. Pergunta como ele está e diz-lhe que quando quiser pode ir buscar as coisas que deixou na casa que era dos dois.	Poulenc reduz esta secção.
24	Conflito	<i>Elle</i> recorda o amante que ambos concordaram em ser abertos e francos um com o outro. Ela enfurece-se quando ele a acusa de estar a representar, mas logo se acalma prometendo ser corajosa. Ela recorda-o que assumiu certos riscos	A primeira parte desta secção foi omitida. A parte central foi mantida. O compositor cortou a parte final em que a mulher revela uma certa amargura.
26	Recordação feliz	<i>Elle</i> recorda o primeiro encontro evidenciando o seu papel na aceitação das condições da ligação amorosa.	Pequenos cortes.
27	Regresso ao presente	O amante quer ir buscar as suas coisas no dia seguinte: ela hesita mas depois aceita.	Sem alterações.

27	Cão I	Ela descreve o olhar do cão procurando pelo dono por toda a casa. É claro que ele sugere que ela fique com o bicho. Como ela recusa, ambos concordam que o melhor é que o mordomo Joseph trate do animal	Poulenc reduz substancialmente esta secção. Omite integralmente a última parte.
28	Manipulação	O amante pergunta-lhe se ela encontrou as suas luvas. Embora ela as tenha nas mãos e as beije, esconde-lhe esse facto. É claro que ela as pretende guardar para sempre como recordação de um amor passado. Da mesma forma se ele queimar as cartas ela pede-lhe que ele guarde as cinzas. Ela chora e recorda Os papéis do amante da irmã que foram queimados no fogão.	Omitida.
31	Linhas cruzadas II	A comunicação interrompe-se devido a interferências. Eles não se conseguem ouvir claramente, mas após alguns minutos volta tudo ao normal.	Pequenos cortes.
32	Alívio da tensão	Ela tenta adivinhar o que o amante está a fazer. Depois explica que evita olhar para si própria e que o telefone se pode transformar numa arma mortífera.	Pequenos cortes.
34	Linhas Cruzadas III	A ligação foi cortada. A telefonista oferece-se para ligar ao amante, mas obtém o número errado antes de conseguir.	Poulenc reduz este episódio excluindo o número errado da telefonista.
35	Consciência da mentira	Joseph atende o telefone e diz: “o Sr. não voltará esta noite”. Elle percebe que ele não lhe ligou de casa, mas de um restaurante.	Sem cortes.
37	Confissão de tentativa de suicídio	O amante volta a ligar-lhe e ela finge não saber de nada. Chora, e acaba por confessar que lhe tem estado a mentir. Conta-lhe que se tentou suicidar com comprimidos na noite anterior, e que foi tratada pelo médico. Diz-lhe que já está melhor, desculpa-se por preocupá-lo e suplica-lhe que ele lhe fale.	Pequenos cortes.
41	Arrogância	Ela diz-lhe que sabia perfeitamente o que se passava e só não disse nada, porque não queria desperdiçar as últimas semanas da relação amorosa	Omitida.

42	Sufrimento	De repente ouve música do outro lado do telefone e apercebe-se que ele continua com a sua vida inabalável. Isso põe-na fora de si mas rapidamente faz um esforço por se acalmar. Ela agarra-se ao telefone como se ele fosse a última âncora de salvação que lhe restasse	Pequenos cortes.
44	Sonho	Ela conta-lhe o sonho que teve: o telefonema do amante transformou-se numa tempestade que a derrubou	Omitida.
45	Desânimo	Ela volta a referir-se ao seu sofrimento, à total perda de perspectivas sem ele. E a única distração que teve foi o dentista ao tocar-lhe num nervo.	Passagem omitida quase na totalidade. A cena do dentista foi cortada
47	Cão II	Volta a descrever o cão, que não deixa ninguém aproximar-se e até a assusta.	Poulenc fez alguns cortes, apesar dos pedidos de Denise Duval no sentido de o levar a cortar completamente este episódio.
49	Tia Jeanne	<i>Elle</i> recorda-lhe que a tia Jeanne ficou irreconhecível após a morte do filho	Omissão quase total.
51	Linhas cruzadas IV	Uma mulher atravessa-se na linha. Há uma troca áspera de palavras acerca da atitude do amante. <i>Elle</i> tenta dissipar a tensão	Pequenos cortes.
53	Isolamento	<i>Elle</i> fala acerca dos seus amigos do passado que cresceram longe dela, e assegura-lhe que isso não a incomoda.	Omitida.
54	O Vazio total	Pensando na sua infelicidade ela conclui que com um telefone, o que está acabado, acabado está. Um olhar podia mudar tudo mas com o telefone...Mais uma vez menciona o suicídio.	Pequenos cortes.
56	Última Esperança	Num derradeiro esforço desesperado ela leva o amante a admitir a mentira, dizendo-lhe que só sentiria ainda mais ternura por ele. Ele não se compadece e fica zangado. Ela desliga esperando que ele volte a ligar novamente o que de facto ele faz. Ela continua com o mesma argumentação, mas em vão.	Pequenos cortes.
58	Adeus	É altura da despedida. Tudo foi dito e agora nenhum dos dois tem a coragem de por um	Pequenos cortes.



fim à conversa. Ela apercebe-se que o amante e a sua nova noiva irão para *Marseille* no dia seguinte e suplica-lhe que não fiquem no hotel onde no passado ficaram tantas vezes. Depois chora o seu amor por ele e pede-lhe que desligue o telefone.

Quadro 3 – Cortes de Poulenc a partir do texto original

O quadro acima expõe as secções omitidas por Poulenc: fase da manipulação, fase da arrogância, fase do sonho e fase do isolamento social. O compositor operou ainda alguns cortes na maioria das fases, exceptuando-se a fase da recordação feliz do passado, a fase do regresso ao presente e a fase da consciência da mentira.

Embora as fases expostas no quadro possam não ter uma correspondência directa nos motivos orquestrais concebidos por Poulenc, como referem alguns autores, têm uma enorme força dramática no reforço do texto. Denis Waleckx considera que as fases se poderão integrar em categorias mais abrangentes:

Fase cronológica à qual correspondem todos os episódios que contribuem para o desmoronar da relação, tais como, a dor controlada, regresso ao presente, a mentira, última esperança e adeus.

Fases de evolução psicológica da mulher, a que correspondem vários estados emotivos da mulher, tais como: conflito nervoso, agonia e sofrimento, alívio da tensão, verdade, manipulação, arrogância, o sonho, desânimo e vazio total.

Fases de interacção social, em que se vê o gradual afastamento da mulher de todos os seus amigos “...*Marthe à sa vie organisée...seule*”⁴⁶. Até mesmo o cão se afastou e agora rosna-lhe. Mas no fundo ela compreende-o e projecta nele o amor absoluto e incondicional que tem pelo amante. O cão é considerado o mais fiel dos animais, o melhor amigo do homem, e nesta perspectiva ela, tal como o cão, vian no homem a única razão de viver, e um mundo, sem o qual já nada interessa. “*Voilà deux jours qu’il ne quitte pas l’antichambre. J’ai voulu l’appeler, le caresser. Il refuse q’on le touche. Un peu plus, il me mordrait, oui moi! Je te jure qu’il m’effraye...Je ne le comprends que trop bien. Il*

⁴⁶ Trad.: - A Marta tem a sua vida organizada.

*t'aime*⁴⁷. Esta fase revela a crescente solidão da mulher e a gradual perda de perspectivas.

As fases das linhas cruzadas são momentos geradores de tensão ao longo da obra e metaforicamente constituem uma premonição da ruptura daquela relação amorosa.

A fase das memórias felizes do passado, que nesta obra são o único exemplo de uma atmosfera luminosa, em que tudo outrora fora perfeito, também anuncia uma premonição de que o presente e futuro próximo serão o oposto dessa felicidade passada.

Segundo Joëlle Brun-Cosme, as partes suprimidas no libreto de Poulenc equivalem a mais de 21 páginas, o que corresponde aproximadamente a metade do texto. Esses cortes são feitos de forma desigual e ocorrem na maioria das páginas do texto original, incidindo sobre palavras, frases ou grandes secções que albergam quase páginas inteiras (Brun-Cosme 2002). Resumem-se somente a 3 páginas as que foram deixadas integralmente sem cortes (Cocteau 2002, 56, 58, 59).

Denis Waleckx, refere que os cortes de texto são vagos e não alteram significativamente o percurso emocional da heroína. Contudo, o retrato da personagem resultante dessa adaptação é algo diferente do que nos é dado a conhecer na versão de Cocteau. Segundo Waleckx, a heroína de Poulenc é mais púdica, mais silenciosa e menos insuportável. Talvez por isso se torne mais tocante em comparação com a que se apresenta no texto original (Waleckx 1996, 415).

As adaptações do texto realizadas pelo compositor não se limitam contudo aos cortes no texto original. Em algumas secções Poulenc optou por modificar o texto, possivelmente por razões de prosódia, por razões que se prendem com a própria sonoridade da palavra cantada, ou ainda por razões que remetem para o estado de espírito da personagem, na sua concepção.

No quadro seguinte (quadro 4) expõem-se todas as modificações de texto introduzidas por Poulenc excluindo os cortes:

⁴⁷ Trad.: - Há dois dias que ele não larga o átrio. Quis chamá-lo, acariciá-lo. Recusa que lhe toquem. Por pouco me mordia. Sim. A mim! Juro-te que ele me assusta. Eu compreendo-o demasiado bem. Ele ama-te.

Pág. Obra original	Pág. Partitura	Obra original	Libreto
19	2	<i>Mais madame, raccrochez vous-même</i>	Mais madame, raccrochez vous <u>mêm'</u>
19	2	<i>Vous êtes avec une abonnée</i>	Vous <u>êt'</u> avec une abonnée
19	2	<i>Allô madmoiselle!</i>	Allô <u>madmoisel'</u> !
19	3	<i>C'est ridicule</i>	C'est <u>ridicul'</u>
20	3	<i>Comment, ma faute?</i>	Comment, ma <u>faut'</u> ?
20	3	<i>Mais madame, que voulez-vous que j'y fasse?</i>	Mais <u>madam'</u> , que voulez-vous que j'y <u>fass'</u> ?
28	17	<i>Oui, oui, oui, mon chéri</i>	Oui mon chéri, mais oui mon chéri.
38	35	<i>Me faire mener devant tes fenêtres</i>	Me <u>fair'</u> mener <u>sous</u> tes fenêtres
44	47	<i>Parce que malgré tout</i>	<u>Et</u> malgré tout
50	54	<i>Pense que j'ai déchiré tout le paquet de mes photographies</i>	<u>Songe</u> que j'ai déchiré tout le paquet de mes photographies
55	61	<i>J'aurais dû avoir de la force</i>	J'aurais dû avoir <u>du courage</u>
59	70	<i>Je suis brave</i>	Je suis <u>forte</u>

Quadro 4 – Modificações de texto

2.6. - O subtítulo: Tragédie Lyrique

O subtítulo que o compositor atribui à ópera *La Voix Humaine* encerra em si significados que anunciam por si só muito do conteúdo desta obra. Note-se que esta designação consta somente na obra musical e não no texto original de Cocteau, o que nos remete imediatamente para um universo literário, musical e formal, independentemente do conhecimento da obra.

No sentido de clarificar o significado do subtítulo é útil elucidar os dois termos que o compõem.

2.6.1. - Tragédia - Origem e significado

Segundo o Dicionário de Língua Portuguesa da Academia das Ciências, a palavra tragédia, de origem grega, é composta por composta por (τράγος, - tragos) - bode e (ὤδή – odé) – canto, resultando daí (τραγωδία – tragosiodé), cujo significado é: “Canções dos bodes”. A alusão ao bode está relacionada com o sacrifício de um bode, que ocorria sempre nos rituais em que eram apresentadas as tragédias (Casteleiro, 2001, 3601).

As tragédias gregas eram representadas durante os festivais em honra do Deus Dionísio, em grupos de três, seguidas de um drama satírico. Esses festivais eram inseridos numa série de cerimónias de carácter cívico e religioso às quais assistia toda a *Polis*. A sua importância era tal, que até os tribunais encerravam nesse período. De entre os numerosos dramaturgos que participavam nos festivais Dionisiacos estão Ésquilo, Sófocles e Eurípedes (Pereira, 1993, 392).

Relativamente ao conteúdo, este tipo de peças abordavam temas da história grega, em que o divino e o humano coexistiam numa medição de forças expondo a fatalidade da condição humana, perante as maldições do destino, terminando com um final triste ou infeliz. (Casteleiro 2001, 3601).

Nas tragédias um só actor podia representar vários papéis, recorrendo a máscaras. A partir de Ésquilo (Αἰσχύλος, dramaturgo grego que viveu entre c. 525/524 a.C. e 456/455 a.C.) as partes estruturantes da tragédia apresentam-se bem definidas: Prólogo (entrada do coro); êxodo (saída de todos os inteventos); Hybris (um gesto do protagonista desafiador das leis estabelecidas); Barmatia (Atitude transgressora); Anagnorisis (clímax – anunciar do erro); Peripeteia (mudança brusca na fortuna); Nemesis (Vingança dos Deuses, que na maior parte dos casos se materializa na morte do protagonista). (Colaço 2004, 8334).

A Tragédia foi sofrendo alterações ao longo dos tempos centrando-se progressivamente no elemento humano e nas paixões que o movem, no erro que o condena e na justiça que os deuses exercem sobre ele.

2.6.2. - Lírico – origem e significado

Uma das primeiras acepções da palavra lírico, remonta à antiguidade, onde *Liricus* correspondia a composições que eram acompanhadas ao som da lira. (Colaço 2004, 5193). Associado aos géneros literários, lírico, na poesia ou na prosa corresponde a um tipo de escrita que exprime e traduz subjectividade, quer pelo grande entusiasmo com que se apresenta, quer pelo sentimentalismo ou visão fantasiosa da realidade (Casteleiro 2001, 2281). No entanto, o termo lírico pode estar ainda associado ao tipo de voz, e nesse contexto caracteriza-se pelo estilo suave e melodioso, em vez de um estilo mais propenso à declamação (Steane 1998, 1287). Apesar dos dois últimos significados estarem intimamente relacionados com a obra aqui tratada, dedicarei mais atenção à associação literária do termo.

Já Platão e Aristóteles (Séc. IV a.c.) diziam que os géneros literários se agrupavam em três: épico, lírico e dramático. O género épico refere-se a textos onde se celebram acções protagonizadas por personagens fora do comum, tão bem ilustrados por escritores como Homero, Virgílio ou Camões. Ao género épico sucedeu o género narrativo onde, um ou mais narradores relatam acontecimentos, tal como nos contos ou romances.

O género dramático está presente em textos cujo objectivo é serem representados como é o caso das tragédias ou comédias.

Sintetizando este pensamento, Diómedes (séc. IV a.c.) afirmava: “*Na lírica é o autor quem fala; na narrativa falam as personagens e fala também o narrador; no drama falam só as personagens*”. Goethe, reforçava esta ideia, em finais do séc. XVIII: “*Dentre as pessoas gramaticais, a pessoa, por excelência, da Lírica é o Eu; da narrativa é o Ele; e do drama é o Tu*”. O autor pretende aqui dizer que no género lírico o sujeito exprime o seu modo de sentir a realidade expressando a sua subjectividade ao enunciar na primeira pessoa. Na narrativa o autor conta acontecimentos reais ou fictícios relacionados com o mundo exterior e por isso enuncia na terceira pessoa. No género dramático há sempre personagens que dialogam entre si, ou com o público. Portanto o enunciado faz-se na segunda pessoa (Pais 2010, 12-13).

O texto lírico caracteriza-se fortemente por uma expressão do sujeito individual, e não pelo desejo de representar ou descrever o mundo exterior e objectivo, ou pela sua relação o sujeito poético. O mundo exterior, as coisas, os seres, a sociedade ou os feitos históricos não são porém alheios ao autor lírico, nem este é encarado como um introvertido isolado do mundo exterior. Simplesmente os elementos exteriores só são válidos na medida em que se projectam na interioridade do sujeito lírico. Aguiar e Silva argumenta que os acontecimentos exteriores, quando estão presentes num texto lírico são um pretexto que se relaciona com a estrutura e significado desse mesmo texto, constituindo elementos impulsionadores e catalisadores da produção textual. Mas a essência do texto está no fulgor da palavra, na emoção, nas vozes íntimas, na ressonância que elas suscitam na subjectividade do sujeito (Aguiar e Silva 1990, 193).

Anatol Rosenfeld também se refere à relação do mundo exterior com o sujeito lírico, referindo que a emotividade e sentimentalismo contribuem para uma fusão entre o sujeito e o objecto, em que mundo interior e exterior, passado, presente e futuro estão envolvidos (Rosenfeld, 2002). A temporalidade é pois outra questão a salientar no texto lírico demarcando-se das características que assume no texto narrativo ou dramático, onde a acção e o tempo estão ligados. No texto lírico a temporalidade apresenta-se também marcada por uma subjectividade criada frequentemente pela indefinição entre tempo real e tempo psicológico.

O autor aponta ainda a distinção entre o “eu” lírico, e o “eu” autobiográfico considerando, que o lirismo preenche um território que é o da ficção, no qual a realidade entra em conflito com a imaginação, de forma a criar uma nova realidade na qual o autor desaparece.

O Género Lírico caracteriza-se portanto, por uma manifestação de um sentimento ou emoção expressado pelo eu-lírico, que expõe um discurso subjectivo, expressando intensamente os seus sentimentos mais íntimos, reflexões ou emoções.

2.6.3. - Tragédia em Música – Tragédia lírica como género

Em França a ópera emergiu quando o teatro falado estava no seu auge. Este facto assim, como o facto do teatro clássico francês de Corneille e Racine ser regido por um conjunto de preceitos derivados da *Poética* de Aristóteles, explica muitas das características da tragédia em música: ter um prólogo, ser constituída por 5 actos e obedecer à lei das três unidades.

No período de Lully a Rameau constituiu-se numa das mais importantes espécies de ópera francesa, sendo mais conhecida nesta altura por *Tragédie en Musique*, adoptando posteriormente o nome de *Tragédie Lyrique* (Sadler 1998, 779). É no entanto o compositor italiano/francês Jean Baptiste Lully (1632-1687) a introduz a nova forma de ópera em França, que ficou conhecida como *Tragédie Lyrique*. Esta nova forma opunha-se à ópera italiana, entre outros aspectos, no que respeita à predominância do texto e da expressão dramática sobre a música. Embora Lully usasse nas suas óperas elementos importados das óperas italianas, tais como os recitativos, entre outros, as características musicais particulares dos franceses, assim como as especificidades da língua e poesia francesas acabaram por produzir um género bastante diferente. O recitativo italiano era executado de uma forma pouco rigorosa, numa linguagem declamada e livre, acompanhado por alguns acordes secos de cravo ou alaúde. Já na ópera francesa os libretos eram elaborados sobre textos onde o ritmo era ditado rigorosamente pela métrica. Lully estudou os grandes autores dramáticos franceses que respeitavam a melodia e o ritmo da língua e cuja elocução passou a ser o modelo para os seus recitativos. Desse modo o compositor imprimiu à língua uma forma declamada em que o ritmo devia ser executado com muita precisão. Da mesma forma concebia as árias, pouco diferenciadas do recitativo, já que a sua importância residia no desenvolvimento da acção, contrariamente as árias italianas, onde já a partir do séc. XVII, segundo Harnoncourt, o que se pretendia era proporcionar ao cantor uma ocasião de demonstração vocal, nas árias de *bravura* ou no *bel canto*.

Lully e o poeta e libretista Quinault estabeleceram assim a forma da *Tragédie Lyrique*, que correspondia à ópera séria em França, atribuindo-lhe uma forma obrigatória: a

acção sempre de índole mitológica, deveria ser orientada pela intervenção dos deuses e interrompida no fim de cada um dos cinco actos por um *divertissement*, que consistiam num interlúdio cantado ou dançado onde o compositor tinha a oportunidade de introduzir formas de dança ou árias dançadas. O clímax musical e dramático encontrava-se no último acto, onde os deuses desencadeavam uma tempestade (Harnoncourt 1990, 243).

Não tendo como objectivo formular uma história deste género, importa resumir algumas das suas principais características: secções em recitativo francês declamado alternadas com secções de Rondó, pequenas árias, ou ainda recitativos acompanhados, monólogos ou lamentos.

Com a reforma da ópera sucedida no Séc. XVIII, a *Tragédie Lyrique* sofreu algumas transformações: o acompanhamento das árias tornou-se mais elaborado e as secções de monólogo tornaram-se mais extensas. Apesar da evolução do acompanhamento, a escrita vocal permaneceu predominantemente silábica (Saddler 1998).

2.6.4. - *La Voix Humaine* -Tragédia Lírica

Podemos encontrar semelhanças entre a tragédia grega, a *Tragédie Lyrique* e a obra de Poulenc? A utilização das máscaras como meio de multiplicação de personagens pode ter aqui um reflexo na personagem *Elle*, que, sendo uma só mulher ao longo do monodrama, não recorre a máscaras reais, mas mascara frequentemente as suas emoções, criando assim uma personagem multifacetada que poderia corresponder a várias personagens. Por outro lado, a entoação das suas frases deixa adivinhar que ouve várias personagens, vindas pelo fio do telefone.

Quanto à estrutura típica de uma tragédia, podemos criar igualmente um paralelo para com *La Voix Humaine*. Apesar de a obra não apresentar um coro, na verdade há várias vozes que se atravessam na linha telefónica no início da obra, e, embora não se ouçam, temos consciência de que existem. Numa fase seguinte há uma retirada de todos os intervenientes com uma queda abrupta da ligação telefónica.

O gesto desafiador da protagonista pode eventualmente ser considerado como os vários momentos em que *Elle* tenta apanhar o amante na mentira e o acusa, mesmo que por breves instantes. A atitude transgressora pode ver a sua correspondência no momento em que ela tomou comprimidos para morrer. Nemesis corresponde ao final da obra, em que a protagonista não morre mas, no fundo, é como se a sua vida acabasse, pois não se crê capaz de viver sem aquele amor.

2.6.5. - Porquê Lírica?

Todo o discurso revela as mais profundas emoções de uma mulher que foi deixada pelo amante e que tenta desesperadamente evitar a ruptura num último telefonema. A obra está escrita num só acto, na forma de um monodrama em que só a voz dela se ouve, embora, pela entoação das suas palavras ou pelas sugestões musicais, surjam nesta história outras personagens, cuja voz nunca se ouve. Este universo está impregnado de ambiguidades e subjectividade.

Na partitura não há uma única indicação metronómica. As variadíssimas indicações de tempo ou de carácter são acompanhadas por imensas indicações expressivas que transcendem os significados musicais, como se estes não bastassem e, portanto, o compositor tivesse que recorrer a indicações que lograssem conduzir os intérpretes ao ambiente emotivo que se pretende.

No drama de Cocteau espelha-se um sentimento universal e quotidiano: o abandono pelo ser amado, diante da ruptura amorosa. Por definição, na tragédia, o sujeito/herói opõe-se a uma multidão, a uma estrutura social, e é conduzido por uma ideia quase obsessiva segundo a qual move os seus actos. O herói é um sofredor e as provações por que passa conduzem a um discurso organizado segundo formas quase rituais. Tais características são visíveis em *La Voix Humaine*, onde a heroína logo no início se opõe a várias personagens: à telefonista, à senhora intrusa e mal educada e a Joseph. Quanto à ideia obsessiva, ela está presente em toda a obra, ocorrendo de forma mais ou menos explícita. De forma explícita, sempre que *Elle* exclama: *Chéri!*, ou, *Mais oui mon Chéri!* Ou ainda: *Je t'aime!* As ocasiões em que *Elle* expõe a ideia de forma menos explícita são, na verdade, todos os

restantes momentos da obra, pois todo o seu discurso pretende mostrar ao amante que *Elle* o ama incondicionalmente e que o seu maior desejo é recuperá-lo para que a sua relação volte a ser como antes.

Quanto à prosódia usada por Poulenc em *La Voix Humaine*, está próxima de um estilo mais antigo, como é exemplo a ópera de Lully, onde é clara a maleabilidade do recitativo, guardadas as devidas proporções e ressalvas, dada a distância estilística entre ambas as épocas. Poulenc imprime-lhe um ritmo muito próximo da linguagem falada contemporânea, respeitando o texto quanto à sua acentuação natural.

A composição da obra revela que o compositor tinha como preocupação principal o texto. A música está-lhe subordinada obedecendo assim ao que é a regra básica da tragédia. Relativamente às personagens, a heroína de *La Voix Humaine* sabe que de agora em diante a sua relação amorosa terminou. Toda a sociedade a condena: a mulher intrusa e agressiva, a telefonista, Joseph e até mesmo o telefone. Rejeitada pelo amante, *Elle* é igualmente rejeitada pelo seu próprio meio, do qual se afastou, por amor ao homem que amou. A culpa é trágica e dura de suportar. O herói trágico está carregado de um ambiente de morte que ele próprio gerou. O sentimento de culpa, num contexto de ruptura amorosa é sempre enorme; a personagem do monodrama de Poulenc culpa-se sem descanso, desculpando o amante e perdoando-o, tornando a sua culpa ainda mais pesada.

O telefone assume o papel de protagonista. O seu poder sobre a mulher vai-se acentuando gradualmente por causa dos problemas técnicos de comunicação: a linha é interrompida por causa do telefone, assim como ocorrem as várias intromissões de gente estranha. O telefone torna-se símbolo de sofrimento e ruptura. Esperar pelo toque da campainha assombra de medo a protagonista, mas é o único meio de que dispõe para se comunicar com o amante. As outras personagens tomam vida graças às palavras e reacções da personagem visível - *Elle*. (Colaço, 2004).

Ao longo de toda a obra evidenciam-se insistentemente dois elementos opostos: duas personagens, *Elle* e o Amante; dois traços psicológicos: ele – lúcido/racional e *Elle* – emotiva e descontrolada; duas espécies de emoções antagónicas: desespero/calma, resultando daí tensões que daí resultam alimentam o sofrimento e a ruptura.

Como já mencionado, a partir do séc. XVI criou-se a ideia de que a estrutura dramática deveria obedecer a três unidades: espaço, tempo e lugar. Apesar de este princípio remontar à *Poética* de Aristóteles, é sobretudo com a tradução dessa obra por Castelvetro, em 1570, que esse princípio passa a ser adoptado pela maioria dos autores franceses, como Racine ou Corneille. Na prática, este princípio baseava-se numa acção concentrada, sem quebras originadas por intrigas secundárias, decorrendo num período de tempo que podia ir desde o da própria representação a um lapso de 24 horas, e num espaço uno, podendo ser repartido por vários quadros (Colaço 2004).

A obra *La Voix Humaine* situa-se num único espaço e tempo real: cerca de 50 minutos da vida de uma mulher. Porém, o tempo da acção remete-nos para outras dimensões, pois o drama desenvolve-se por patamares, muitas vezes por *flash-back*, ou por relatos de sonhos, onde a mulher se esquece momentaneamente da dor presente e do futuro inquietante.

O que aparentemente poderia parecer redutor, pelo formalismo associado às três unidades, revela-se assim bastante potenciador. O tempo assume um papel fundamental que permite desvendar as múltiplas facetas da personalidade de *Elle* e do amante.

O subtítulo de *La Voix Humaine*, *Tragédie Lyrique*, assenta na eloquência do sujeito. Recuando às óperas de Lully, uma das referências preferidas de Poulenc que tão bem serviu a língua francesa, o compositor evidencia na sua obra as suas origens tipicamente francesas.

Poulenc afirma ter captado a atmosfera de uma mulher numa situação de sofrimento, traduzindo musicalmente emoções que frequentemente se apresentam justapostas ou contraditórias entre si (Chimènes 1999).

A diversidade de sentimentos e emoções presentes no carácter da personagem explicam a abundância de indicações expressivas, assim como uma grande quantidade de mudanças de tempo e de carácter.

2.7. – Primeira Intérprete - Denise Duval

Denise Duval nasceu em Paris, a 23 de Outubro de 1921. Filha de um casal de melómanos, estreou-se no Grand-Théâtre de Bordeaux e passou por salas como o Carnegie Hall, de New York, Folies Bergères e a Ópera em Paris.

Embora tenha ficado profundamente marcada pela cumplicidade com o compositor Francis Poulenc, não se pode ignorar a sua carreira singular, que se desenvolveu sob contextos muito diversificados. Dotada de uma bela voz natural, Denise Duval não veio espontâneamente parar à música. Foi Gaston Poulet, então director do Conservatório de Bordeaux, onde ela tinha sido admitida nas classes de arte dramática, que a incitara a inscrever-se na classe lírica, pressentindo o seu grande talento. Porém a cantora afirma pouco ter aprendido com os diversos ensinamentos, no que toca à sua técnica vocal. Mais tarde, em Paris, cada vez que um professor de Canto intervinha na sua técnica ela paralisava (Berenguer 2003, 1). Refere que, na verdade, os seus grandes ensinamentos emanavam de figuras ligadas à cena: André Pernet, Lousi Musy, Max de Rieux, Georges Jouatte, pois considerava que estes homens do teatro sempre respeitaram o equilíbrio entre a voz e o gesto, onde assentava a sua arte.

Quando se estreou em 1942 no teatro de Bordeaux, era já detentora de três prémios de Tragédia Comédia e Canto, obtendo um sucesso imediato. (Poulenc 1993, 130). Da ópera de Bordeaux ao Carnegie Hall de Nova York, passando pela ópera de Paris e os Folies Bérgères, a soprano Denise Duval marcou todas as suas interpretações com um cunho cénico fora de comum. O público e a crítica não se cansaram, por isso, de reconhecer o seu magnetismo, expressão de um temperamento cheio de charme, naturalidade e espontaneidade. O seu encontro com Francis Poulenc, ponto de partida de uma profícua relação artística entre compositor e intérprete, permitiu-lhe revelar todas as variadas facetas das personagens que encarnou – *Thèrese Thiresias*, *La Dame de Monte-Carlo*, *Blanche de la Force*, e, sobretudo, *Elle*, em *La voix Humaine*, uma personagem cheia de contrastes.

Se, por um lado, o nome de Denise Duval permanece indissociavelmente ligado ao do compositor, no que toca à ópera *Les Dialogues de Carmélites*, a sua carreira desenvolveu-se ao longo de um repertório muito vasto: *L'Heure Espagnole*, *Manon*, *Tosca*, *Thais*, *Madame Butterfly*, *Faust*, *Les Indes Galantes*, *Obéron ou Monsieur Beaucaire*, *La Flûte*, e *Pelléas et Mélisande* (Berenguer 2004, 1-115).

2.7.1. – Compositor e Intérprete – Partilha da criação

Denise Duval que tinha já interpretado várias personagens em obras líricas anteriores de Poulenc: *Les Mamelles de Tirésias* e *Les Dialogues des Carmélites*, acompanhou de perto a composição de *La Voix Humaine*. Num registo em vídeo, muitos anos mais tarde, a cantora refere-se ao momento da criação desta obra como tendo sido um encontro de emoções, pois tanto ela como o próprio compositor passavam por um drama amoroso e viam naquela obra a expressão dos seus sentimentos.

“(…) *Nous étions l'un et l'autre alors en plein drame sentimental, on pleurait ensemble, et cette Voix Humaine a été comme un journal de nos déchirures (...)*”⁴⁸ (Duval cit. in Berenguer 2008, 82).

Segundo registos biográficos da cantora, tratou-se de uma experiência admirável, em que viu o compositor escrever página após página, que logo trabalhava em detalhe, pedindo-lhe por vezes para alterar uma ou outra passagem no sentido de encontrar uma harmonia perfeita para a sua voz. É exemplo disso o pedido para que retirasse a cena que se refere ao cão, pela qual Poulenc nutria uma ternura especial, e por isso não a retirou numa primeira fase. (segundo relatos da cantora, acedeu a esse pedido somente após a récita de *La Voix Humaine* em Roma, porque reconheceu que essa cena criava distrações entre o público e cortava o fio dramático da obra).

⁴⁸ Trad.: - Estávamos os dois em pleno drama sentimental. Chorávamos ambos e esta *Voix Humaine* foi como que um jornal dos nossos tormentos.

Frequentemente o compositor pedia-lhe que imaginasse as perguntas do seu interlocutor invisível, no sentido de dar significado às suspensões, pausas, ou interrupções do discurso. A memorização da obra ocorreu durante o mês de Dezembro de 1958. Paralelamente, Denise, Poulenc e a professora de Canto, Odette Chaynes-Decaux reuniam-se às segundas-feiras, na Salle Favart da Ópera Comique, onde ensaiavam e dissecavam a partitura nos seus mais ínfimos pormenores (Berenguer 2004, 118).

Nos primeiros dias de Janeiro de 1959 começaram os ensaios de cena, dirigidos por Jean Cocteau, e no dia nove de Janeiro ocorreu a primeira leitura da obra com orquestra, dirigida por Georges Prêtre.

2.7.2. - Primeiros concertos e digressão pela Europa e E.U.A.

No dia 6 de Fevereiro de 1959 a obra foi estreada. Na segunda récita da ópera a interpretação de Denise Duval foi de tal forma impressionante que a orquestra a aplaudiu de pé, o que é extremamente raro em toda a história da ópera (Ivry 1996, 202). Denise Duval deteve a exclusividade do papel durante dois anos. Após a segunda apresentação na Salle Favart, Poulenc e Denise Duval partiram para Itália onde *La Voix Humaine* foi apresentada em cinco récitas, durante os meses de Fevereiro e Março, no Teatro Piccola Scala, sob a direcção de Nino Sanzono. No mesmo mês a *Ópera Comique* propõe um novo contrato à cantora que envolve vinte e uma apresentações da obra até Setembro de 1961 (Berenguer 2004, 129). Paralelamente, a cantora ia correndo as salas de espectáculo europeias e, mais tarde, Americanas, apresentando a obra com orquestra ou com piano. O Teatro de S. Carlos, em Lisboa, também acolheu a obra, interpretada por Denise Duval e pela Orquestra Sinfónica Nacional, sob direcção do maestro António de Almeida, a 18 de Fevereiro de 1960. De acordo com a crítica publicada nos Jornais *O Século* e o *Diário de Lisboa* (anexo II), a simpatia pela obra foi evidente. Maria Helena de Freitas refere-se ao “*estrondoso êxito da obra*” na crítica de sua autoria no Jornal *O Século* (Anexo II, 327).

Em Fevereiro de 1960 Denise Duval e Francis Poulenc lançaram-se numa digressão que os levaria a New York, Chicago, Dedroit e Ithaca (Berenguer 2008, 89).

A primeira gravação surgiu em 1959, com a Orchestre du Théâtre National de l'Opéra Comique, sob a direção de Georges Prêtre, numa edição limitada, de luxo.

2.8 - O Fim da Carreira

O fim da carreira de Denise Duval curiosamente situado pouco depois da morte de Poulenc. No início de Maio de 1965 Denise deslocou-se a Buenos Aires, com a Ópera de Paris, onde iria apresentar *Les Dialogues des Carmélites* no Teatro Colón. Durante os ensaios foi vítima de uma rouquidão inesperada, que a debilitou e se prolongou até à primeira récita.

Após a primeira récita foi-lhe diagnosticado um problema cardíaco e a cantora foi hospitalizada de urgência, tendo sido obrigada, nas semanas seguintes, a cancelar vários compromissos. A ideia de por termo à sua carreira foi-se instalando, e, em Outubro do mesmo ano, organizou uma conferência de imprensa onde comunicou a amigos e jornalistas a sua decisão de se retirar (Berenguer 2008, 101).

Privada da sua actividade como cantora, passou a dedicar-se ao ensino na *École Française de Musique* criada por Janine Weil e Gaston Poulet, onde ensinou encenação e cena lírica, ajudando jovens cantores comediantes a entrarem no universo do teatro, a definirem grandes linhas de um papel, tais como a forma de apurar o espírito e o estilo, tanto do ponto de vista musical, como dramático. Colaborou ainda a convite de Pierre Capdville na radiotelevisão francesa intervindo na *Maîtrise*, fundada por Henry Barraud no fim da guerra.⁴⁹

Ministrou vários cursos de movimento e cena, como por exemplo *Bastien et Bastienne* de Mozart dirigido por Jaques Jouineau, estreado no Théâtre de la Maison Ronde.

Denise Duval foi, ainda, pródiga em aulas privadas. Numerosos artistas podem testemunhar hoje a generosidade com que ela os acolhia e com que os ajudava a aprofundar o conhecimento das obras de Francis Poulenc. (Berenguer 2004, 173)

⁴⁹ Programa de rádio com criado com o propósito de divulgar a música francesa.

A pedido do director do Teatro Nacional de S. Carlos em Lisboa, José Duarte de Figueiredo aceitou ainda assinar algumas encenações, para a ópera *Les Pêcheurs de Perles*. A convite de Jean Giraudeau, director da Opéra Comique, encenou *La Voix Humaine*, interpretada por Janes Rhodes, em 1968.

Na imprensa, na rádio e na televisão Denise Duval surge como uma depositária de um saber único acerca da obra lírica de Poulenc e a arte da interpretação dramática, de uma forma geral, que partilha com os jovens cantores, historiadores da música e maestros (Berenguer 2004, 174).

Em 1970, após um período de grande hesitação e reflexão, a cantora aceitou colaborar numa versão cinematográfica de *La Voix Humaine*, em play-back, sobre a versão discográfica gravada em abril de 1959, a cargo do realizador Dominique Delouche. Denise passa algumas semanas em Paris para gravar o filme nos estúdios Billancourt. A cena criada por Delouche passa-se num ambiente Art Déco, bastante diferente do cenário original, criado por Cocteau. A gravação sobre a qual a cantora representou foi a primeira, realizada em 1959, com a Orchestre National du Théâtre de l'Opéra Comique dirigida por Georges Prêtre. Apesar das muitas dificuldades que naturalmente se podem adivinhar, pois nessa altura Denise Duval já não cantava há cinco anos, a cantora entregou-se ao projeto com a alegria intensa de alguém que viveu a obra tão profundamente, de maneira que nem o facto de já não ter voz abalou a sua prestação. (Berenguer 2008, 103).

Ao referir-se à situação, o cineasta afirma que a cantora se exprimia de uma forma extraordinariamente natural, expondo os sentimentos da mulher em agonia, passando rapidamente a outras emoções, sem que houvesse qualquer desfasamento entre o movimento dos seus lábios e as palavras gravadas, de tal forma que o olhar e o ouvido não podiam dissociar o que viam do que ouviam.

Cerca de trinta anos mais tarde, em 1999, o mesmo realizador sugeriu a Denise Duval um novo projecto, que consistia numa aula de interpretação sobre *La Voix Humaine* à jovem cantora Sophie Fournier e ao pianista Alexandre Tharaud. O filme, intitulado *Denise Duval Revisitée ou La Voix Retrouvée*, apresenta vários registos: as memórias de Denise Duval surgem nas cartas inéditas que Poulenc lhe escrevera, assim como

fotografias e algumas recomendações a propósito da obra. Por momentos o ambiente da aula de interpretação é esquecido, dada intensidade com que Denise Duval revive a obra.

Segundo a descrição do cineasta, um dos aspectos mais comoventes desse filme é verificar que, após quarenta anos, a sincronização do gesto e da expressão entre a gravação da aula e a cena gravada no filme realizado em 1970 é perfeita. O cineasta teve a ideia genial de sobrepor cenas das duas gravações. Embora já não cante, Denise Duval mantém intacta a mesma articulação, a mesma inflexão do texto e a mesma expressão. Os soluços, o choro as sílabas entrecortadas do texto emocionado parecem ser uma cena real vivida intensamente nesse instante, revelando que a emoção da intérprete permaneceu intacta após todos esses anos. (Delouche 2011, 37-40).

Capítulo III

Análise da partitura

“Surtout n’analysez pas ma musique, aimez-la”
(Poulenc cit. In Bernac 2014, 4)

3.1. - A Estrutura da Obra

Já foi referido o aparente carácter de improvisado associado à obra pelo facto de a escrita surgir num contínuo sem secções bem definidas, que pudessem clarificar a sua estrutura. Contudo, um olhar mais atento mostra que de facto nada foi improvisado ou deixado ao acaso. Subjacente ao monodrama existe uma arquitectura lógica que lhe serve de alicerce e em cada momento ajuda a que o drama se desenrole de forma dinâmica e sem momentos mortos. Essa estrutura consiste, como referido acima, numa série de quadros a que Cocteau chamou “Fases”.

No prefácio da obra teatral, Cocteau dá as seguintes indicações cénicas:

*“De cette minute Elle parlera debout, assise, de dos, de face, de profil, à genoux derrière le dossier de la chaise-fauteuil, la tête coupée, appuyée sur le dossier, arpentera la chambre en traînant le fil, jusqu’à la fin où elle tombe sur le lit à plat ventre. Alors sa tête pendra et elle lâchera le récepteur comme un caillou. Chaque pose doit servir pour une phase du monologue-dialogue (phase du chien - phase du mensonge – phase de l’abonnée, etc) La nervosité ne se montre pas de la hâte, mais par cette suite de poses dont chacune doit statufier le comble de l’inconfort”*⁵⁰
(Cocteau 2002, 14).

Apesar das recomendações do autor relativamente às fases da obra no prefácio do texto teatral, são escassas as suas aparições no corpo do texto, salvo as seguintes excepções (quadro 5)

⁵⁰ Trad. Desse minuto em diante *Elle* falará em pé, sentada, de costas, de frente, de lado, de joelhos atrás das costas do sofá, a cabeça descaída apoiada nas costas, vagueará pelo quarto arrastando o fio até ao fim onde *Elle* cai de barriga sobre a cama. Então a sua cabeça penderá e ela deixará cair o auscultador como um calhau. Cada pose deverá servir uma fase do Monólogo-diálogo (fase do cão; fase da mentira; fase da assinante, etc..) o nervosismo não se mostra pela pressa, mas por essa sequência de poses onde cada uma deve representar o cúmulo do desconforto.

Fases	Páginas Ed. Stock	Texto de Cocteau	Indicações cénicas
1	19	<i>Allô,...</i>	<i>Elle racroche, la main sur le récepteur</i>
6	29	<i>Quels gants? Les lettres....Pour les papiers de ta soeur...</i>	<i>Elle ramasse sur la table, derrière la lampe, des gants crispin fourrés qu'elle embrasse passionnément. Elle parle avec les gants contre sa joue</i>
8	32	<i>Je te vois, tu sais...</i>	<i>Avec un geste machinal de se cacher la figure</i>
10	34	<i>Moi, méchante?...</i>	<i>Elle sonne. Elle racroche. Silence. Elle décroche. Elle sonne. Elle sonne. Elle sonne. On sonne.</i>
11	35	<i>Allô, Auteuil 04 virgule 7?</i>	<i>Elle sonne. Elle attend.</i>
12	35	<i>Allô! Ah! Chéri!</i>	<i>Elle racroche et se trouve presque mal. On sonne</i>
32	58	<i>Alors voilà...</i>	<i>Elle se leve et se dirige vers le lit avec l'appareil à la main</i>
33	59	<i>Mon chéri...</i>	<i>Elle se couche sur le lit et serre l'appareil dans les bras. Le récepteur tombe par terre.</i>

Quadro 5: Indicações cénicas na obra original

Berthe Bovy, a atriz que estreou a peça de Cocteau em 1930, abordada pelo cineasta Dominique Delouche, no sentido de revelar quais os gestos e marcações previstos por Cocteau para a interpretação da obra, não revelou informação detalhada a este respeito, dizendo que se limitava a ficar estática, a maior parte do tempo. (Brün-Cosme 2002, 36). Conclui-se pois que a estrutura mais ou menos detalhada era entregue à imaginação de cada intérprete, de acordo com o seu entendimento acerca das várias partes que a compunham definindo a atriz e o encenador a adequada movimentação em palco.

Francis Poulenc inspirou-se na estrutura do texto de Cocteau ao compôr a obra musical. Numa carta escrita a Hervé Dugardin em Agosto de 1958, Poulenc refere a sua

admiração pelo equilíbrio da obra original e, simultaneamente, o seu instinto perspicaz ao efectuar os cortes no texto.

*“Ce qui m’a frappé en recopiant La Voix, c’est l’équilibre de sa construction, équilibre que je dois à Jean et à mon sens du découpage”.*⁵¹ (Poulenc 1999)

O quadro que se segue expõe as “Fases” segundo o libreto de Poulenc e o meu resumo desses mesmo momentos, agrupando-os num total de cinco grandes episódios, nos quais considero que se alicerça a estrutura dramática da obra. A justificação de tal estrutura prende-se com o facto de existirem, por um lado, partes de carácter semelhante na obra, como é o caso das linhas cruzadas, recordação feliz, ou os episódios relacionados com o cão, e, por outro, existirem episódios únicos, tais como a mentira, tentativa de suicídio, ou o final. Optei por seleccionar algumas das partes repetidas às quais acrescentei momentos cruciais no drama, resultando dessa escolha cinco momentos sobre os quais incidirão vários aspectos da análise que se incluem neste capítulo.

Fase	Página	Fase – descrição	Estrutura proposta
- 1 -	19	Linhas cruzadas (I). Ansiedade crescente da protagonista.	<p><i>Elle mente, no sentido de mascarar a sua dor.</i></p> <p>LINHAS CRUZADAS</p>
- 2 -	20	Quando finalmente o amante liga ela mente fingindo estar bem	
- 3 -	23	O amante mente pela 1ª vez. Falam das cartas. Recordação terna do passado.	
- 4 -	24	1ªs sinais de conflito	
- 5 -	26	Recordação feliz de um domingo em Versailles, apesar de relatar o primeiro desentendimento do casal	
			<p>Á medida que a história avança mente com</p> <p>RECORDAÇÃO FELIZ</p>

⁵¹ Trad.: O que me impressionou ao voltar a copiar *La Voix* foi o equilíbrio da sua construção, o equilíbrio que eu devo a Jean, e ao meu sentido de decomposição.

- 6 -	31	Linhas cruzadas (II)	Ponto de Viragem MENTIRA
- 7 -	32	Cumplicidade feliz. <i>Elle</i> adivinha o que o amante faz do outro lado da linha	
- 8 -	34	Linhas cruzadas (III)	
- 9 -	35	Mentira – <i>Elle</i> toma consciência que o amante lhe tem esdado a mentir ao falar com Joseph.	
- 10 -	36	Tenta em vão que ele assuma a mentira (1)	
- 11 -	38	<i>Elle</i> decide contar a verdade dizendo que tentou suicidar-se na noite anterior.	Confissão da verdade.
- 12 -	41	Confessa-lhe que sem ele a vida não tem sentido. Que tem sofrido horrores, mas agora que falam tudo volta a ser como dantes	
- 13 -	42	Ouve música do lado de lá. Nova mentira do amante.	
- 14 -	46	Confessa-lhe que está sozinha no mundo	
- 15 -	47	Cão (II) – projecta no cão o seu sofrimento. Num momento de desespero rasgou um álbum de fotografias de uma só vez sem dar conta.	
- 16 -	51	Linhas cruzadas (IV)	TENTATIVA DE SUICÍDIO
- 17 -	54	1ª alusão ao revólver	
- 18 -	56	Desliga o telefone. Enrola o fio à volta do pescoço.	
- 19 -	57	Última recordação – pede ao amante que não fique no hotel onde os dois ficavam no passado em Marseille.	
- 20 -	58	Despede-se	
- 21 -	59	Despede-se novamente	FINAL
- 22 -	59	Abandono	

Quadro 6: Estrutura Proposta

A estrutura exposta evidencia uma tensão dramática crescente até à cena da mentira, à qual se segue a confissão e o abandono progressivo de qualquer esperança. Apesar de entre eles haver vários episódios, na verdade, é em torno destes cinco momentos que gira toda a acção dramática. Essa estrutura ainda pode ser reduzida a dois momentos que formam uma espécie de simetria na estrutura da obra, conforme ilustra o esquema seguinte:

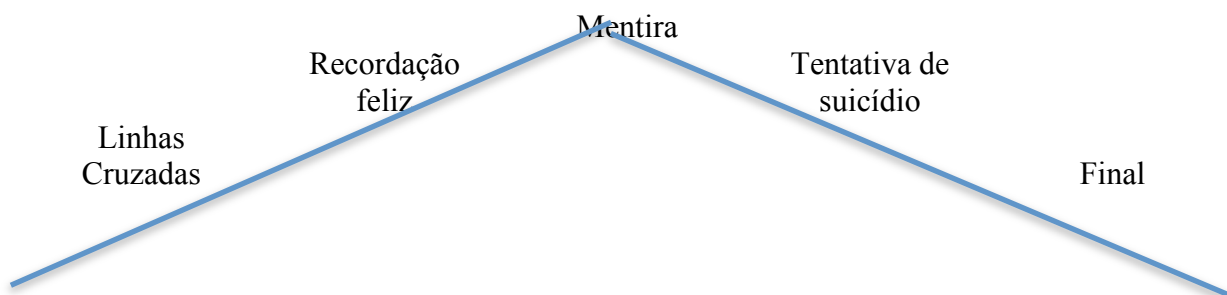


Gráfico 1. - Simetria da obra

3.2. - Tratamento da voz e da prosódia

A transposição do texto falado para o texto cantado foi desde sempre importante no género operático, desde o *stilo espressivo* e *rappresentativo* das primeiras óperas de Monteverdi, no séc. XVII. Apesar de, neste caso, o compositor ter introduzido algumas alterações relativamente ao texto original, se no caso da ópera a adaptação do texto é importante, no caso do monodrama, essa importância torna-se ainda mais evidente, uma vez que a dinâmica da obra recai sobre uma só personagem. É, portanto, essencial que a compreensão do texto seja clara, porque é através dele que a história vai sendo contada, no que se inclui a história que não se vê. Não esqueçamos que em *La Voix Humaine*, só uma parte da história é visível em cena, enquanto a restante parte se vai construindo no imaginário do público, de acordo com as intervenções da cantora e orquestra ou piano. O compositor expressa uma clara preocupação em ilustrar musicalmente as nuances da língua falada, que vão do sussurro (Fig. 1), ao grito (Fig. 2), explorar o ritmo da palavra (Fig. 3), captar as inflexões da fala, espelhando-as nos movimentos ascendentes (Fig. 4 e 5) ou descendentes (fig. 6 e 7) da linha vocal. Esta transposição directa da fala para a música é explícita em vários momentos da obra em que o entusiasmo ou excitação são ilustrados com uma linha vocal ascendente e, contrariamente, o medo ou tristeza se expressam por um movimento descendente da linha vocal.



Fig. 1: *Cri sourd* - (c.639)



Fig. 2: *Comme un cri* - (c. 772)



Fig. 3: *Presque parlé* - (c. 735)



Fig. 4: Linha vocal ascendente/felicidade - (c. 225-226)



Fig. 5: Linha vocal Ascendente/angústia - (c. 351-352)



Fig. 6: Linha vocal descendente/desânimo - (c. 89)



Fig 7: Linha vocal descendente/tristeza - (c. 243)

A importância da prosódia é claramente posta em evidência nesta obra, reconhecendo o compositor nunca antes ter chegado tão longe nesse domínio:

*“(...) l’orchestre ne doit pas faire oublier la prosodie. Plus que jamais elle a ici une importance primordiale. Dans ce domaine, je ne crois pas avoir écrit rien de plus fouillé, de plus aigu. Et je ne crois pas pouvoir aller plus loin dans cette voie.”*⁵²(Poulenc 2011, 643).

Um dos sinais da importância que Poulenc dá ao texto é visível no facto de deixar a voz sem acompanhamento em 186 compassos da partitura. A proporção é significativa, pois no total dos 780 compassos que a obra encerra, corresponde a 23,85%.

Poulenc refere-se, em várias ocasiões, ao tratamento dado à voz na sua ópera *La Voix Humaine*. As citações seguintes evidenciam a preocupação do compositor em explorar as diferentes possibilidades da voz, no sentido de evidenciar as emoções que estão

⁵² Trad.: A orquestra não deve fazer esquecer a prosódia. Mais do que nunca ela ocupa aqui uma importância primordial. Neste domínio creio nunca ter escrito nada tão rebuscado nem intenso. E creio não poder ir mais longe nessa via.

por detrás de cada frase. Poulenc aponta duas formas principais, segundo as quais o canto se exprime, que vão do *quasi-parlando* ao lirismo intenso.

*“J’ai voulu faire un opéra très spécial, où le chant, extrêmement vocal, est intermédiaire entre le chant et le récitatif. Ça n’est pas du tout comme Schoenberg une façon figurée de parler sur des notes, c’est véritablement chanté, et très chanté. Mais, c’est une espèce de déclamation spéciale qui passe insensiblement de la mélodie, presque au quasi-parlando. C’est ça je crois la nouveauté de cette oeuvre”.*⁵³ (Poulenc 2011, 643).

*“Il n’y a jamais d’airs, à proprement parler, de grands airs, s’il y a de longs cris d’un lyrisme intense – d’un lyrisme amoureux et sensuel, je crois avoir trouvé l’unité requise en partie à ce lyrisme qui imprègne l’œuvre du début à la fin.”*⁵⁴ (Poulenc 2011, 643).

O canto exprime-se assim de várias formas, passando por um estilo predominantemente silábico, passando pontualmente por algumas secções com um lirismo mais declarado. Os exemplos seguintes ilustram a escrita silábica em estilo de recitativo seco (fig. 8) e, seguidamente, uma escrita vocal mais melódica em que se afirma um lirismo extremo (fig.9):



Fig. 8: - Estilo silábico - (c. 152 a 154)

⁵³ Trad.: Eu quis compor uma opera muito especial, onde o Canto, extremamente vocal, é intermediário entre o canto e o recitativo. Não se trata de todo como em Schönberg, uma forma figurada de falar sobre as notas, é verdadeiramente cantado, e muito cantado. Mas é uma espécie de declamação especial, que passa insensivelmente da melodia quase para o *quasi-parlando*. É esta, creio, a grande novidade desta obra.

⁵⁴ Trad.: Nunca há árias, propriamente falando, grandes árias. Se houver são longos gritos de um lirismo intenso – um lirismo amoroso e sensual, eu creio ter encontrado a unidade exigida em parte a esse lirismo que impregna a obra do início ao fim.

Este primeiro exemplo (fig.8) como tantos outros nesta obra apresenta frases curtas, em que o âmbito da melodia é bastante restrito, movendo-se por intervalos de 3^am e 2^am.



Fig. 9: Linha vocal melódica - (c.155 a 157)

O segundo exemplo (fig. 9) contrasta com o anterior, pois apresenta uma das poucas secções da obra onde a melodia se expõe de uma forma plena. Nestes casos, as frases são maiores, o âmbito da melodia é mais alargado e a estrutura não se interrompe a cada instante.

Mas que estratégias utiliza o compositor na aproximação do texto falado ao texto cantado?

A citação seguinte é ilustrativa da atenção que o compositor dedicava à prosódia, embora ele se refira à ópera *Les Dialogues de Carmélites*. Apesar de não se conhecer nenhum documento que relate com o mesmo detalhe o estudo preliminar da prosódia em *La Voix Humaine*, supõe-se que o empenho do compositor foi certamente semelhante.

*“Chaque oeuvre a sa méthode de travail. Ainsi actuellement pour mon opéra Les Dialogues des Carmélites j’ai crée un cahiers d’essais de prosodie. La prosodie étant pour moi le grand secret de cette aventure. Je veux qu’elle soit si juste, si probante qu’elle ne puisse être interchangeable. J’essaie de trouver le ton sur lequel un parfait acteur, Ferny, par exemple lirait dans sa plus grande perfection l’admirable texte de Bernanos”*⁵⁵ (Poulenc cit. in Duault 1983, 28).

⁵⁵ Trad.: Cada obra tem o seu método de trabalho. Desse modo actualmente para a minha ópera *Les Dialogues des Carmélites* eu criei um caderno de ensaios de prosódia, sendo a prosódia o grande segredo dessa aventura. Quero que ela seja de tal modo rigorosa, de tal modo convincente, que não possa ser intercambiável.

A prosódia é uma questão escrupulosamente tratada pelo compositor, que procura aproximar o texto cantado ao texto falado, respeitando as sílabas longas e breves e a sua acentuação.

Para fazer corresponder o acento da palavra ao acento musical, Poulenc baseia-se nas inflexões de acentuação natural da língua falada, utilizando vários recursos para chegar a essa aproximação:

1. O compositor abrevia certas palavras tornando mudos os “e” finais, para favorecer, em primeiro lugar a correcta acentuação da palavra e, simultâneamente, dar a ideia de um ambiente de nervosismo e agitação, e, ainda, para que o ouvinte se identifique facilmente com a personagem, que usa uma linguagem pouco cuidada devido ao estado de nervosismo em que se encontra.



Fig. 10: - (c. 24 a 26)

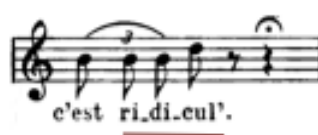


Fig. 11: - (c. 34)

2. O reforço da sílaba tónica com um valor rítmico mais longo :

Eu esforço-me por encontrar o tom sobre o qual um perfeito actor, Ferny, por exemplo, leia com grande perfeição o texto admirável de Bernanos.



Fig.12: - (c. 21 a 23)



Fig. 13: - (c. 35-36)



Fig. 14. - (c. 60)



Fig. 15: (c. 404-406)

3- Outro recurso consiste em começar frequentemente as frases em anacrusa, para que a sílaba tónica corresponda ao tempo forte do compasso, reforçando a acentuação natural da palavra.



Fig. 16: - (c. 468-469)

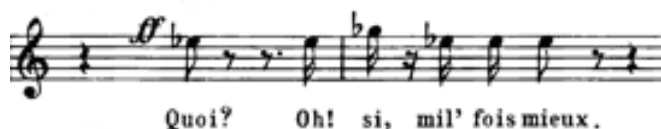


Fig. 17: - (c. 502-503)

4- A acentuação preferencial de certas palavras, no sentido de reforçar o seu significado expressivo na frase.

Os exemplos que se seguem ilustram momentos variados ao longo da obra, em que o compositor utiliza acentos sobre algumas palavras no sentido de reforçar um determinado sentido dentro da frase, que pode ser literal ou subjectivo. Qualquer que seja o sentido, o acento apela sempre à atenção daquela palavra particular.



Fig.18: - (c. 29-30)

Esta frase (Fig. 18) ocorre na primeira parte da ópera, onde há uma constante agitação decorrente da troca de linhas e interrupções telefônicas. A personagem *Elle* aguarda o telefonema do amante, que tarda porque a linha está permanentemente ocupada por deficiência do sistema. Nesta frase os acentos expressivos reforçam a irritação da personagem perante a confusão da telefonista, que pensa estar a ligar para a casa do Dr. Schmidt. Paradoxalmente poderemos entender estes acentos como indicação de não prosódia, uma vez que estando posicionados sobre cada sílaba de forma igual acabam por dissipar a acentuação natural da palavra. Mesmo que seja esse o entendimento, os acentos evidenciam a irritação da personagem.

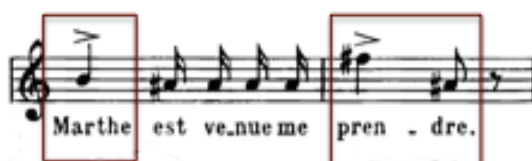


Fig. 19: - (c. 93-94)

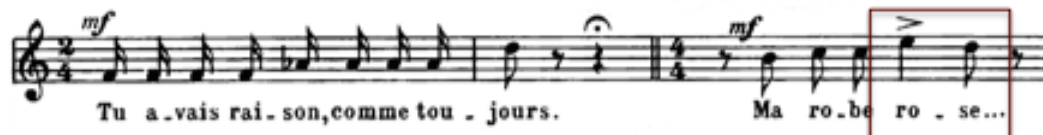


Fig. 20: - (c. 105)

Estes dois exemplos Fig. 19 e 20) acontecem o momento em que *Elle* tenta convencer o amante de que está bem, relatando que mantém os seus hábitos do quotidiano. Mas, na verdade, ela mente tentando encobrir a verdade. Na primeira frase, os acentos sobre as palavras “*Marthe*” e “*prendre*”, servem para reforçar a ideia de que *Elle* terá saído com a amiga. Porém ao ser reforçada esta ideia, a mentira também acaba por ser mais visível, por estar disfarçada de uma forma exagerada.

No segundo caso, a mulher tenta convencer o amante de que veste o vestido cor de rosa. Mente novamente, pois está em casa, e veste, nesse momento, a camisa de noite. O acento que o compositor escreve sobre a palavra “*rose*” pode ser entendido como uma artimanha de *Elle*, que tenta suscitar no amante uma recordação passada agradável, desejando que essa memória traga ao presente o amor que outrora existiu entre os dois.



Fig. 21: - (c. 280 a 281)

Neste momento (Fig. 21) a mulher diz ao amante que, se ele não a amasse, o telefone tornar-se-ia uma arma terrível. Mais uma vez *Elle* foge à realidade tentando convencer-se de que há alguma esperança, mas, por outro lado, a ênfase dada à palavra “*effrayante*” é arrepiante e contém em si a verdade dura deste relacionamento: de facto o telefone é uma arma mortífera, no sentido em que é através dele que a relação chega definitivamente ao fim.

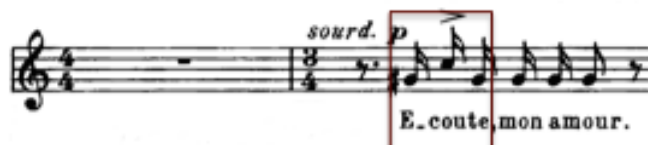


Fig. 22: - (c. 354)

Este exemplo (Fig. 22) surge no momento em que *Elle*, diz ao amante que nunca lhe mentiu, no sentido de o levar a admitir a sua mentira: “*écoute mon amour, je ne t’ai jamais menti*” O acento sobre a palavra *écoute* (ouve) reforça o conteúdo da frase, levando o amante a prestar mais atenção.

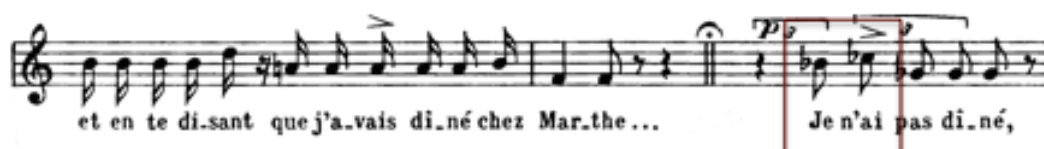


Fig. 23: - (c. 378)



Fig. 24: - (c. 440)

Esta frase (Fig. 23) ocorre no momento em que *Elle* decide contar a verdade ao amante. Confessa-lhe que não jantou com a Marthe. O acento reforça aqui a negação e o ouvinte imediatamente é levado a recordar a frase anterior onde ela mente dizendo exactamente o oposto. Na frase seguinte (Fig. 24) a negação reforça a impotência da protagonista relativamente ao facto de morrer sozinha.



Fig. 25: - (c. 420)

Elle confessa ao amante a sua tentativa de suicídio na noite anterior. Descreve a forma como tomou os comprimidos dizendo que os tomou como uma massa, o que significa que terá tomado muitos (Fig. 25) . O compositor enfatiza a palavra “*masse*” colocando sobre ela o acento expressivo, de forma que somos levados a imaginar o que seria engolir uma pasta feita de comprimidos.



Fig. 26: - (c. 768)

Na parte final do monodrama *Elle* está resignada com o fim da relação. Esta frase acontece no momento em que os dois se despedem. Contudo a mulher continua a amar aquele homem e essa despedida é para ela um momento de profunda tristeza. Durante toda a ópera, *Elle* refere-se ao amante como “*Chéri*”. Agora, pela última vez, usa a mesma expressão – precedida do adjetivo “*beau*” (Fig. 26). O acento que o compositor coloca sobre essa palavra é ainda reforçado por uma indicação entre parêntesis, no sentido de se assinalar o “B”, o que indica claramente que o amor por ele permanece, apesar da dor provocada pelo final da relação.



Fig. 27: - (c. 778)

Esta última declaração confirma a interpretação do exemplo anterior (Fig. 27). Quase desfalecida de alma e corpo, desgastada pelo sofrimento e pelos comprimidos que tomou, a mulher profere num fôlego, a única coisa que ainda a move: “*T’aime*”.

5- Por fim, um último elemento contemplado pelo compositor para a eficácia da prosódia, é a correspondência musical da entoação, dada às frases interrogativas. Ao longo da obra, há um tratamento coerente destas frases, a que corresponde sempre um gesto melódico ascendente, a maioria das vezes, sobre um intervalo de 3^am ou 3^aM, como se expõe nos exemplos seguintes:



Fig. 28: - (c. 38)



Fig. 29: - (c. 39)



Fig. 30 - (c. 48)

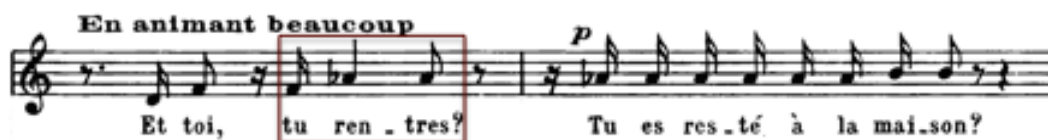


Fig. 31 - (c. 108-109)

Resumindo, a linha vocal apresenta-se numa tessitura média, concentrada, e focada em intervalos de âmbito reduzido, que possibilitam uma boa articulação do texto, sem que se percam as inflexões do discurso falado, tão cuidadosamente adaptadas pelo compositor à linha do Canto.

3.3. – Tempo, agógica e indicações expressivas.

É interessante verificar que ao longo de toda a obra não existe uma única indicação metronómica. Este facto revela originalidade no contexto da obra de Poulenc, pois em todas as outras partituras de obras vocais do compositor constam indicações precisas de tempo. Até *La Dame de Monte Carlo*, que em termos formais se aproxima bastante de *La Voix Humaine* não escapa a esta evidência. De facto *La Voix Humaine* é a única excepção. Nesta obra, Poulenc substitui as indicações precisas de tempo por imensas e variadas indicações de agógica, acompanhadas de indicações expressivas que sugerem o carácter de determinadas secções, guiando os intérpretes em direcção às emoções que essas mesmas indicações procuram descrever.

Maryline Canivenc aborda esta questão num capítulo da sua tese, referindo-se ao tempo expressivo como indicador das subtilidades dos estados emocionais da personagem, que, por definição, são estados frágeis. A autora reforça a ideia de que, nesta obra, o compositor liberta a voz da tirania do metrónomo, cuja precisão tende a tornar os seres frios e imperturbáveis. O compositor procura antes encontrar um tempo que corresponda ao ritmo biológico da personagem, buscando referências no gesto, nos batimentos cardíacos ou no ritmo da dança (Canivenc 1994).

O tempo reveste-se assim de um aspecto expressivo primordial que vai para além do andamento de execução da partitura, permitindo ao longo de toda a obra uma interpretação flexível e livre, como aliás o compositor faz questão de recomendar no prefácio da sua partitura para canto e piano, no que toca às passagens sem acompanhamento:

“Tous les passages de chant, sans accompagnement, sont d’un tempo très libre, en fonction de la mise en scène” ⁵⁶(Poulenc 1997).

As variações de tempo são diversificadas e por vezes bruscas (como acontece logo na abertura do compasso 9 ao 12: *Sans Presser; Presser; Très calme*. As indicações de tempo apresentam-se sempre acompanhadas de adjetivos de carácter subjectivo, permitindo assim várias leituras, e, consequentemente, múltiplas escolhas interpretativas. Apresenta-se seguidamente uma listagem de indicações para cada um dos cinco excertos da obra, seguida de uma breve explicação:

Secção 1	Linhas Cruzadas	Nº de ensaio - 0 a 9 (Comp. 1 - 46)
----------	-----------------	--

“Rideau”

- *Lent angoissé* (c.1); *Sans presser* (c.9); *Presser* (c.10); *Très calme* (c. 12); *A tempo 1º* (c.13); *Piú mosso* (c. 17).

“Allô, allô, mais non Madam’ ..nous sommes plusieurs sur la ligne...”

- *Très agité – violent –* (c.19) ; *Au comble de la violence* - (c. 29) ; *Très calme – morne* - (c. 35); *Piu mosso – très librement* - (c. 37); *En s’énervant* - (c. 38) ; *Librement* - (c. 43).

Como se pode observar, as indicações de agógica e indicações expressivas desta primeira secção são por vezes bastante contrastantes ou até opostas.

Começando pela abertura (*rideau*) vemos que em poucos compassos a variação de tempo oscila entre um tempo lento e um apressado. Quando começa a cena o contraste é maior: *Très agité-violent-brusque/Très calme-morne*, alternando as indicações de tempo com indicações expressivas sugerindo emoções extremas, como *au comble de la violence* (no auge da violência), o que nos sugere imediatamente um ambiente e carácter agitado,

⁵⁶ Todas as passagens de Canto sem acompanhamento são num tempo muito livre, em função da encenação.

nervoso e descontrolado. Ao associarmos a estas indicações o texto que lhes está na origem, tornam-se ainda mais evidentes as intenções do compositor.

Nesta secção o texto surge muitas vezes abreviado, dando a sensação, por um lado, de um discurso entrecortado e ansioso, e, por outro, sendo uma forma de expressão grosseira, pouco própria de uma senhora com o estatuto social elevado, reflectindo o desequilíbrio da *Elle*, dando-nos uma imagem do estado alterado em que ela se encontra.

Ex. 1: ***Vous êt' avec une abonné***/ Vous êtes avec une abonné (c. 24)

Ex. 2: ***Allô, Madmoisell'!***/ Allô Mademoiselle! - (c. 27)

Ex. 3: ***Allô, c'est ridicul'***/ Allô, c'est ridicule! - (c. 34)

Ex. 4: ***Mais Madam', que voulez vous que j'y fass'?***/ Mais Madame, que voulez vous que j'y fasse? - (c. 38)

Ex. 5 : ***Comment, ma faut'?***/ Comment, ma faute ?- (c. 39)

Secção 2	Recordações felizes	Nº de ensaio 26 a 29 (Comp. 155 - 187)
----------	---------------------	---

“Souviens toi du Dimanche de Versailles...”

- *Andante moderato* (c. 155) ; *En animant (très librement)* – (c. 159) ; *Très violent et agité* – (c. 163) ; *Presser* (c. 170) ; *Céder beaucoup* (c. 172) ; *Très calme* (c. 173) ; *Très calme – indifférent* - (c. 175)

A segunda secção caracteriza-se por dois tipos de indicações de agógica contrastantes: *En animant* e *très calme*. O carácter predominante remete para um ambiente calmo, que corresponde à descrição nostálgica do domingo em *Versailles* e às memórias felizes desse dia. As indicações, *Très violent et agité* correspondem ao momento em que a protagonista se refere ao primeiro desentendimento do casal, que também ocorreu nessa viagem. Nitidamente, ocorre um momento de impaciência que se reflecte na indicação para apressar.

Secção 3	Mentira	Nº de ensaio 46 a 49 (Comp. 313 - 332)
----------	---------	---

“ Allô ! Auteuil zéro quat’ virgul’ssept ? Allô ! C’est vous Joseph? – C’est Madame...on nous avait coupés avec Monssieur....Pas là?! ”

- *Presser* – (c. 313); *Plus calme - Essouflée* – (c. 315); *Lentement - En s’efforçant de paraître calme* - (c. 318); *Presser un peu (très doux)* – (c. 324); *Céder* – (c. 328); *Molto agitato* – (c. 330)

Esta secção corresponde a um ponto de viragem na obra, como já foi referido. *Elle* é confrontada com a mentira do amante. Embora suspeitasse anteriormente que ele lhe estava a mentir, preferiu acreditar nele quando lhe disse que estava em casa. Porém, ao ligar para casa dele, o mordomo diz-lhe que ele não estava em casa, nem lá iria dormir nessa noite.

As indicações de tempo oscilam entre o apressando e a calma. As indicações expressivas reflectem um carácter ansioso e descontrolado: *essouflé* (sufocada) e *en s’efforçant de paraître calme* (esforçando-se para parecer calma). No primeiro exemplo, a indicação expressiva sugere receio por parte da protagonista, que esperava que fosse o amante a falar, e não o mordomo. Ao confrontar-se com a voz de Joseph já quase adivinha o que ele vai dizer e, por isso, as suas palavras surgem engasgadas e sufocadas. No segundo caso, a indicação remete para um disfarce da emoção, que denuncia com mais intensidade o estado de espírito exaltado e descontrolado daquela mulher. Esforça-se por estar calma, mas, na verdade, a sua agitação interior é enorme. Porém, perante o mordomo, ficaria mal expôr assim a sua fragilidade e, por isso, disfarça.

Secção 4	Tentativa de Suicídio	Nº de ensaio 50 a 68 C. (334 a 474)
----------	-----------------------	--

“Allô! Ah! Chéri! C’est toi? On avait coupé.”

-*Très calme – morne* - (c. 335); *Tendre* (c. 341); *Presser beaucoup – comme un être blessé* – (c. 347); *Céder* (c. 350); *En animant – au comble de l’angoisse* – (c. 351); *Subito*

molto lento – sourdement p - très sensuel et lyrique – (c. 354); Presser beaucoup – affolée (c. 356); Subito molto lento – très chanté (c. 360); Très librement – (c. 362); En animant progressivement (c. 365); Céder (c. 370); En cédant encore (c. 372); Lent (c. 373); Animer beaucoup (c. 374); Plus calme (c. 378); Animer beaucoup (380); Hagarde (comp. 382); Presser toujours (c. 385); Céder beaucoup (c. 390); Plus calme (c. 392); Animer à nouveau (c. 393); Plus lent – hagarde - (c. 399); Bien plus calme - Tendre – (c.401) ; Tendrement enfantin – (c. 404) ; Sourdement – librement (c. 407) ; Douloureux mais très simple – (c. 411) ; Dans un souffle – (c. 418) ; Au comble de la passion- (c.425) ; Céder (c. 431) ; À peine plus vite – douce (c. 432) ; En pressant (c. 435) ; Très librement - À bout de force – (c. 440) ; Lent – dans un souffle (c. 441) ; Plus vite -Sans Emphase, naturel (c. 443) ; Très articulé (c. 450) ; En Pressant (c. 451) ; Très calme - Très faible – (c. 453) ; Vite – p subito (c. 453) ; Très calme (c. 457) ; En pressant beaucoup – angoissée (c. 460) ; Céder – subitement détendu (c. 464) ; En cédant beaucoup (c. 466) ; Très clame et voluptueux – câline - (c. 468).

Na quarta secção as indicações expressivas são muitas e muito variadas. A secção inicia-se logo após a tomada de consciência da mentira do amante. A frase de *Elle* surge acompanhada das seguintes indicações expressivas: *très calme* e *morne*, presentes no compasso 335. Na realidade, não se trata de calma, no sentido de serenidade, mas sim, de uma calma de morte, pois a protagonista está profundamente magoada por verificar que o amante lhe mentiu. Por isso o termo “*morne*” (abatido) constitui aqui uma antítese à primeira ideia, “*très calme*” (muito calmo), no sentido de colocar em relevo essa contradição. A conversa insignificante que mantém nesse momento traduz um certo abandono àquela ruptura. No fundo, as indicações expressivas, longe de reflectirem literalmente as emoções de *Elle*, traduzem-nas através de sugestões opostas.

A verdadeira reacção a esta situação surge só no compasso 347 com a analogia: *comme un être blessé*⁵⁷ (como um ser ferido). A dinâmica *f* que acompanha a frase: “*rien, rien, je n’ai rien*”⁵⁸ contraria o sentido literal do texto evidenciando a mágoa e revolta que aquela mentira provocou na mulher, levando-a a reagir de forma agressiva. Qualquer ser

⁵⁷ Trad.: Como um ser ferido.

⁵⁸ Trad.: Nada, não tenho nada.

ferido no mais íntimo das suas emoções reage agressivamente. Apesar de ter a certeza de que o amante lhe mentiu, *Elle* tenta que ele assuma essa mentira dizendo-lhe que ela própria nunca lhe mentiu (comp. 354). Estas frases surgem acompanhadas de indicações de tempo e expressão que contradizem o conteúdo das palavras: *Subito molto lento- sourd. p – très sensuel et lyrique*, num contexto musical em que a orquestra se cala e deixa a voz entregue a si própria. Ora, ninguém que tenha sido atraído diria num tom sensual e lírico semelhante frase. Seria mais natural que o fizesse numa dinâmica forte e num tom enraivecido. Conclui-se com este contraste que ela não lhe está a contar a verdade. O que aliás se vem a confirmar no compasso 360: “*c’est parce que je viens de te mentir*”. A partir desse momento *Elle* assume a sua verdade, ou seja, o sofrimento que aquela separação lhe tem causado e até esse instante evitou mostrar.

O ambiente que atravessa esse momento é complexo, na medida em que afloram emoções diversas. Logo no início, a indicação *Tendrement enfantin* (ternamente infantil) apela à fragilidade daquela mulher que se rebaixa constantemente perante o homem que ama, chegando ao extremo de uma ternura infantil, o que deturpa um pouco a essência da relação em ruptura. Segue-se um dos mais líricos momentos da obra em que *Elle* confessa que se tentou suicidar na noite anterior. Este momento é acompanhado da indicação *Douloureux mais très simple*, o que aparentemente pode parecer estranho mas, na verdade, esta indicação pode levar a intérprete a expor toda uma interioridade que redimensiona a dor daquela mulher. Continuando a narração, ao dizer “*J’en ai avalé douze*” (engoli doze) lê-se *dans un souffle* (num só fôlego), o que dá uma imagem bastante real da cena, pois quem toma doze comprimidos de uma só vez, tem que engoli-los rapidamente.

A cena prossegue com a descrição do sonho que *Elle* tivera nessa noite, e que era, na verdade, a própria realidade. Quando se apercebeu de que o sonho era afinal a realidade, que nunca mais iria ter a sua cabeça sobre o peito do amante, é sugerido que cante no auge da paixão (*au comble de la passion*). Depois desse ponto culminante, o ambiente esmorece, no momento em que *Elle* relata maquinalmente a vinda do médico *sans emphase* (sem ênfase), e a falta de coragem para morrer sozinha. É nesse momento que o compositor indica *à bout de force* (no limite da força).

Secção 5	Final	Nº de ensaio 100 a 110 (Comp. 711 a 780)
----------	-------	---

“Je sais bien qu’il le faut”

Très calme et morne – bien timbré (c. 711) ; *Très expressif* (c. 716) ; *Au comble de la tendresse* (c. 721) ; *À l’aise* (c. 728) ; *Très chanté et expressif* (c. 730) ; *Dans un souffle* (c. 733) ; *Presque parlé – surtout pas f* (c. 735) ; *Très lent – hésitant* (c. 735) ; *Un peu plus vite mais très peu – sans nuances* (c. 740) ; *Très librement - doucement hagarde* (c. 745) ; *Morne et résignée* (c. 756) ; *Marquer le - B -* (c. 768) ; *Très violente* (c. 770) ; *Comme un cri* (c. 773) ; *Dans un souffle* (c. 777).

É chegado o momento de desligar o telefone. Simbolicamente, desligar também da relação, ou do que restava dela e, por fim, desligar a vida, já que, para *Elle*, a única razão de viver era o amor por aquele homem. As indicações de tempo são escassas, limitando-se a três, que se situam no espectro de um andamento lento. Porém esta secção abunda em indicações expressivas: a primeira indicação *morne et résignée* (morna e resignada) reflecte a rendição da mulher, por fim. Num segundo momento a angústia apodera-se dela porque já não suporta adiar mais aquele fim e, mesmo que deseje o oposto, diz: “*dépêche-toi*” (despacha-te) *Très violent* (muito violento). Um terceiro momento surge com as palavras “*Je T’aime*” (Amo-te), sobre as quais consta a indicação *comme un cri* (como um grito). Por fim, as mesmas palavras com a indicação *dans un souffle* (num só fôlego), como se fosse um último suspiro antes da morte.

Este último momento reflecte essencialmente dois ambientes: um de resignação e desolação, e outro, o derradeiro apelo, a espontaneidade do grito como reflexo da extrema dor daquele ser humano.

3.4. - Thèmes, motifs conducteurs, motifs

Tendo consciência de que a abundância e diversidade de emoções presentes na obra a poderia tornar excessivamente fragmentada, o compositor recorreu à técnica da escrita

temática, no sentido de encontrar uma unidade musical para a obra *La Voix Humaine*. Em Março de 1958, numa carta escrita a Hervé Dugardin, refere-se a esses motivos:

“J’ai trouvé et, c’est le secret, tous mes thèmes. Deux sont d’un érotisme insensé (...) Quand Elle s’aperçoit qu’il téléphone d’un - bœuf sur le toit – quelconque, il y a une bouffé de jazz-panam insensée. Le thème du mensonge (si tu mentais par bonté d’âme) est horrible (cela pèse un tonne). Capital: j’ai trouvé toute la fin venant de loin, quando ils n’ont plus rien à se dire, avant et après (j’ai le fil autor de mon cou)”.⁵⁹ (Poulenc, Lettre à Hervé Dugardin, cit. in *La Voix Humaine dans la correspondance de Poulenc*. Chimènes. 1983, 136) ”.

Numa entrevista realizada por Henri Hell ao compositor, a 17 de Setembro de 1958, este refere-se à composição de *La Voix Humaine* dizendo:

*“J’ai ainsi trouvé successivement différentes phases de La Voix Humaine, dans une ordre qui n’était pas forcément du texte.”*⁶⁰ (Poulenc 2011).

Na sua correspondência com Pierre Bernac, o compositor refere-se claramente à estrutura da obra e nomeadamente a alguns temas: um cheio de amor, outro erótico e ainda um terceiro, num ritmo de valsa triste, que Poulenc compara a uma valsa triste de Sibelius, e que associa, na ópera, à descrição da tentativa de suicídio.

“Cocteau approves of my whole plan witch structures the texto into “phases” (phase of the dog, the lie, the overdose). I have a lot of ideias already. Two

⁵⁹ Trad.: Eu encontrei, e é esse o segredo, todos os meus temas. Dois são de um erotismo excessivo. Quando *Elle* se apercebe que ele telefona de um *Bœuf sur le Toit* qualquer há uma lufada de Jazz Panameano louco. O tema da mentira (“se me mentisses por bondade”) é horrível. (Pesa uma tonelada). Importante: eu encontrei o fim vindo de longe quando já nada têm a dizer um ao outro antes e depois, (“tenho o fio à volta do pescoço”).

⁶⁰ Trad.: Assim eu encontrei sucessivamente fases diferentes de *La Voix Humaine*, numa ordem que não é forçosamente a do texto.

*shocking themes, among others, which “ces messieurs” will find quite scandalous: one full of love, the other erotic. (...) She tells of her overdose to the rythm of a sad, Sibelius-like waltz.”*⁶¹ (Poulenc 1991, 252).

Apesar das referências do compositor a alguns temas, nenhuma fonte directa do compositor nos remete para os restantes temas ou motivos por ele criados, ou para a sua classificação. Nem mesmo a Denise Duval ou Odette Chaynes-Decaux, a pianista que trabalhou o papel com Denise Duval, se referem a eles, como se depreende da seguinte citação:

*“En ce qui concerne La Voix Humaine Poulenc était souvent présent (...) quant aux thèmes employés, je n’ai pas souvenir d’une thématique systématique dans l’oeuvre et le désir de Poulenc mais, par contre, des grands contrastes ponctués par l’orchestre dans les moments dramatiques, en general avec des accords de cuivres, l’intervention des cordes étant réservée aux passages plus tendres.”*⁶² (Odette Cahynes cit. in Canivenc, 1994).

3.4.1. - Classificação

Entre vários autores que se debruçaram sobre o estudo da obra *La Voix Humaine* as referências à escrita temática do compositor são diversas, quer relativamente à sua classificação, quer relativamente às categorias em que se enquadram. Apesar da escassez de informação já mencionada, por parte do compositor, vários autores exploraram os motivos ou temas, na obra *La Voix Humaine*, tendo inclusivamente publicado a sua análise

⁶¹ Trad.: - Cocteau aprova o meu plano que estrutura o texto em “fases” (fase do cão, fase da mentira, fase da overdose). Eu tenho já montes de ideias. Dois temas chocantes, entre outros, que aqueles Messieurs considerarão escandalosos: um cheio de amor, o outro erótico (...) *Elle* conta a sua overdose num ritmo de uma valsa triste de Sibelius

⁶² Trad.: - No que respeita *La Voix Humaine* Poulenc estava frequentemente presente. Quanto aos temas empregados, não tenho memória de uma temática sistemática na obra e do desejo de Poulenc mas, em contrapartida, grandes contrastes pontuados pela orquestra nos momentos dramáticos, em geral com acordes de metais, a intervenção das cordas ficando reservada aos momentos mais ternos.

em bibliografia de referência, como é o caso de Keith Daniel ou Denis Waleckx. Os restantes autores, tais como Maryline Canivenc, Joëlle Brun-Cosme e Sandra Alice Stringer contribuíram com o seu estudo para trabalhos académicos, que se consideram igualmente válidos e enriquecedores. Da análise realizada sobre esses trabalhos conclui-se que a classificação dos motivos não é consensual, entre os autores referidos. O número de motivos e a forma como se referem a eles difere de autor para autor, limitando-se alguns deles a indicá-los por ordem numérica ou alfabética, enquanto outros lhes atribuem um carácter expressivo que os relaciona com as emoções e, outros ainda, agrupam-nos por categorias.

Keith Daniel, considera que a unidade da obra assenta em 9 motivos orquestrais e afirma não se tratarem de motivos condutores, uma vez que não têm uma relação directa com o drama. Talvez por esse motivo o autor não lhes atribua nenhum carácter emotivo e os indique simplesmente com letras segundo a ordem em que surgem na partitura. Afirma contudo que os motivos têm importâncias relativas quanto à sua ocorrência na obra: por exemplo, os motivos A, B, C, e H são os que mais vezes ocorrem na partitura. (Daniel 1982, 310).



Fig. 32: Motivo A - (c. 9-11)



Fig. 33: Motivo B - (c. 56)



Fig. 34: Motivo C - (c. 75-76)



Fig. 35: Motivo D - (c. 115-116)



Fig. 36: Motivo E - (c. 127-128)



Fig. 37: Motivo F- (c. 133-134)



Fig. 38: Motivo G - (c. 155-156)



Fig. 39: Motivo H - (c. 586-587)



Fig. 40: Motivo I - (c. 289-291)

As conclusões de Keith Daniel relativamente ao número de motivos e à sua designação diferem das de Maryline Canivenc. Só quatro deles são comuns entre os dois autores: o motivo A de Keith Daniel corresponde ao tema do medo de Maryline Canivenc; o motivo G do primeiro autor corresponde ao tema erótico da segunda autora; o motivo E de K. Daniel corresponde ao tema amoroso I de Canivenc e o motivo F corresponde ao tema amoroso II de Maryline Canivenc.

Maryline Canivenc considera a existência de 8 temas, a que atribui emoções, baseando-se nas escassas informações referidas pelo compositor na sua correspondência, e nos registos dos ensaios com Denise Duval e a pianista Odette Chaynes. (Canivenc 1994)



Fig. 41: Tema erótico - (c. 155)



Fig. 42: Tema Amoroso versão I - (c. 117)



Fig. 43: - Tema amoroso versão II - (c. 135)



Fig. 44: Tema amoroso versao III - (c. 183)



Fig. 45: - Tema do medo - (c. 9)



Fig. 46: - Tema do sofrimento versão I - (c. 701)



Fig. 47: - Tema do sofrimento versão II - (c. 75)



Fig. 48: Tema do cansaço - (c. 175)



Fig. 49: Tema do desespero tempo lento - (c. 115)



Fig. 50: Tema do desespero tempo rápido - (c. 52)



Fig. 51: Tema da resignação - (c. 12)

Denis Waleckx, na sua tese sobre a música dramática de Francis Poulenc, identifica 14 motivos, que denomina motivos condutores (Waleckx 1996, 443). Segundo o autor, eles têm importância e duração variáveis e asseguram a continuidade do discurso musical, sendo recorrentes ao longo de toda a obra, correspondendo cada um deles aos diferentes estados psicológicos da protagonista, e que Waleckx diz serem – motivos/estados de alma -

Motivos condutores - Denis Waleckx:



Fig. 52: Motivo1 - Espera desesperada - (c. 9-11)



Fig. 53: Motivo 2 - Martelar - (c. 27-28)



Fig. 54: Motivo 3 - Dor - (c. 52)



Fig. 55: Motivo 4 - Irritação - (c. 68)



Fig. 56: Motivo 5 - Ternura - (c. 117)



Fig. 57: Motivo 6 - Recordação feliz - (c. 155-156)



Fig. 58: Motivo 7 - União - (c. 175 -176)



Fig. 59 Motivo 8 - Cansaço - (c. 246-247)



Fig. 60: Motivo 9 - Persistência - (c. 271)



Fig. 61: Motivo 10 - Suicídio - (c. 411)



Fig. 62: Motivo 11 - Ansiedade - (c. 44-442)



Fig. 63: Motivo 12 - Mentira - (c. 671-672)



Fig. 64: Motivo 13 - Adeus - (c. 711-712)



Fig. 65: Motivo 14 - Última Declaração - (c. 164-166)

3.4.2. - Categorias

Denis Waleckx vai mais além na classificação dos motivos, agrupando-os em categorias mais abrangentes, referindo-se aos motivos, tais como o motivo 1, 2 e 4 (espera desesperada; martelar e irritação) como motivos que exploram o estado desesperado, e por vezes mordaz, da protagonista, enquanto outros remetem para estados de alma opostos, como é o caso dos motivos 7, 8 e 9 (união, cansaço e persistência). O amor imenso que a protagonista sente pelo seu amante está presente no motivo 5 (ternura), que é um dos que mais ocorre ao longo da partitura, ao passo que o estado de angústia é ilustrado pelo motivo 3 (dor). Os motivos 6 (recordações felizes), 10 (suicídio) 12 (mentira), 13 (adeus) e 14 (última declaração) podem ser entendidos como motivos de situação, que se referem a tudo o que escapa à personagem *Elle*, que a faz sofrer, ou que provoca outra reação emocional da sua parte.

Relativamente ao motivo 11 (ansiedade), o autor relaciona-o com um dos motivos da ópera *Les Dialogues des Carmélites*, em que várias vezes surge acompanhando os momentos de angústia de *Blanche de la Force*. Da mesma forma, e no mesmo contexto emocional, esse mesmo motivo surge em *La Voix Humaine*.

Curiosamente, o autor não inclui na lista dos motivos condutores o tema referido pelo compositor na correspondência atrás exposta. Segundo a exposição de Waleckx, o tema ao estilo de Jazz Panameano dos anos 20 não consta, justificando-se o autor pelo facto de esse tema não ser recorrente na obra, aparecendo uma única vez.

Sandra Alice Stringer discorda da classificação de Denis Waleckx, por considerar, que nem todos os motivos apresentados pelo autor têm o carácter de motivo condutor, como ele afirma. Segundo esta autora, somente três motivos se poderiam incluir nessa categoria, em virtude das suas ocorrências em toda a obra, enquanto os restantes se deveriam considerar motivos secundários. Como exemplo, refere os 137 compassos em que ocorre o motivo que denomina, mentira/verdade, que, no total de 780 compassos, assume a grande importância.

Outra questão pertinente que a autora levanta criticando Waleckx é a da escolha dos títulos atribuídos aos motivos condutores, que, na maioria dos casos, em nada se relacionam com o libreto, exceptuando-se somente os motivos do suicídio, da mentira e do adeus. Stringer fundamenta a sua crítica na importância dada pelas intérpretes às relações entre texto e música. (Stringer 2005).

Como tal, propõe, na sua tese, que os motivos condutores se intitulem: o motivo da mentira/verdade; o motivo de *Elle* e o motivo do Amante, cujos exemplos se apresentam de seguida:

Motivos condutores – Sandra Stringer:



Fig. 66: Motivo - Mentira/verdade - (c. 56)



Fig. 67: Motivo - Mentira/verdade I - (c. 377)



Fig. 68: Motivo - Mentira/verdade II - (c. 68)

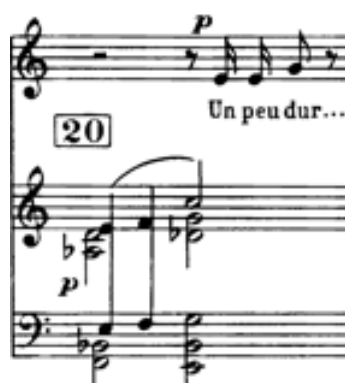


Fig. 69: - Motivo *Elle* - (c. 117)



Fig. 70: Motivo – Motivo *Elle* I - (c. 133)



Fig.71: - Motivo *Elle* II - (c. 271-272)

Musical score for Motivo Elle III (c. 643-644). The score is in 4/4 time and features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has the lyrics "et puis tout a coup la véri.té me re . vient." and "Dans le temps, on se voyait.". The piano accompaniment is marked *f* (forte) and is highlighted with a red box.

Fig. 72: - Motivo - *Elle* III - (c. 643-644)

Musical score for Motivo Elle IV (c. 468-469). The score is in 4/4 time and features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has the lyrics "Tu sais,". The piano accompaniment is marked *ppp* (pianissimo) and is highlighted with a red box.

Fig. 73: - Motivo *Elle* IV (c. 468-469)



Fig. 74: Motivo - O Amante - (c. 9-11)

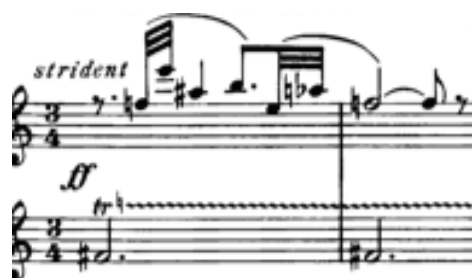


Fig. 75: Motivo - O Amante I - (c. 1-2)



Fig. 76: Motivo - O Amante II - (c. 52)



Fig. 77: Motivo - O Amante III - (c. 769)



Fig. 78: Motivo - O Amante IV - (c. 770)

Motivos secundários



Fig. 79: - Motivo do sofrimento - (c. 155)



Fig. 80: Motivo da desesperança - (c. 711)



Fig. 81: - Suicídio – A Ária - (c. 411)

Por fim, Joëlle Brun-Cosme, faz uma catalogação ainda mais exaustiva que a dos autores anteriores, considerando existirem na obra 17 motivos principais. À semelhança de Waleckx, Canivenq e Stringer, atribui uma intenção emotiva a cada um deles, mas diferente das dos autores anteriores:

Motivos - Joëlle Brun-Cosme

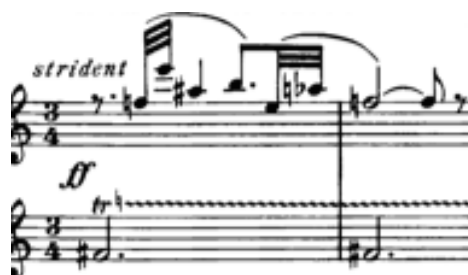


Fig. 82: Motivo A - Agressivo, angustiado - (c. 1)



Fig. 83: Motivo B - Estendido; pesado; gerindo um suspense - (c. 8)

A musical score for two staves, treble and bass, spanning measures 9 to 15. The key signature has one sharp. The score is divided into two sections: 'sans presser' (measures 9-11) and 'presser' (measures 12-15). The 'sans presser' section is marked with a first ending bracket and a *ff* dynamic. The 'presser' section features a more active melody. The piece concludes with a *long* marking and a fermata. Dynamics include *mf* and *ff*.

Fig. 84: Motivo C - Tensão dramática - (c. 9)



Fig. 85: Motivo D - Ternura - (c. 52)



Fig. 86: Motivo E - Doçura e tristeza - (c. 56)



Fig. 87: Motivo F - O Amor apaixonado - (c. 105)



Fig. 88: Motivo G - Depressão - (c. 115)



Fig. 89: Motivo H - Recordação feliz - (c. 155)



Fig. 90: Motivo I - Sonho e confissão - (c.164-165)



Fig. 91: Motivo J - Fidelidade e ternura - (c.175)

J'ai é - té très ma - la - de. Hi - er soir, j'ai vou - lu

Fig. 92: Motivo K - Recordação - (c. 411)



Fig. 93: Motivo M1 - O Cão - (c. 565)



Fig. 94: Motivo N - Adeus - (c. 711)



Fig. 95: Motivo O - Adeus Dilacerado - (c. 764)



Fig. 96: Motivo L - Tristeza e languidez - (c. 662)



Fig. 97: Motivo M - Ária de Jazz Panameado dos anos 20 - (c. 475)



Fig. 98: Motivo X - O telefone - (c. 19)

Fazendo uma comparação resumida entre as várias classificações que cada autor faz acerca dos motivos temáticos, conclui que, apesar da grande variedade, há dois motivos que todos os autores referem e que, na sua essência, são contrastantes. O primeiro surge

logo na introdução da obra (nº1) e tem um carácter agressivo, pela sua estrutura rítmica, curva melódica, alternância de compassos, dinâmica e instrumentação, rica em metais. Este motivo ocorre várias vezes ao longo da partitura, sempre com a mesma instrumentação mas variando a sua extensão, que por vezes é mais reduzida (nº 1 c. 9-11; nº 8 c. 45-46; nº 49 c.330 – 332; nº 56 – c. 373; nº 85 - c. 611-612; nº 86 – c. 627; nº 99 – c. 706-707).



Fig. 99: (Tema A – Keith Daniel; Tema do Medo – Marilyn Canivenq; Espera Desesperada – Denis Walecks; *O Amante* – Sandra Stringer; *Tensão dramática*- Joëlle Brun-Cosme)

O segundo motivo referido é contrastante com o anterior quanto à estrutura, andamento, instrumentação e, por fim, quanto ao seu carácter. Este motivo é apresentado pelas cordas. O andamento é *andante* e o carácter é muito melodioso. As suas ocorrências são mais escassas do que as do o tema anterior. Ocorre somente três vezes, sempre com a mesma estrutura, mas em tonalidades diferentes: (nº 26 – Fá# m – c. 155-156; nº 73 - V de Si m - c. 509-510 e nº 104 – Lá m c. 740-741).



Fig. 100: (*Tema G* – Keith Daniel; *Tema erótico – Motivo do Sofrimento* – Sandra Stringer; Mariline Canivenc; *Recordação Feliz* - Denis Waleckxs e Joëlle Brun-Cosme).

A variedade motívica revelada por cada autor reflete o carácter subjectivo que está subjacente à obra, o que certamente corresponde à vontade do próprio compositor. Se fosse sua intenção revelar todos os motivos temáticos poderia tê-lo feito através da sua rica correspondência, entrevistas, ou nos registos deixados pela sua intérprete preferida, Denise Duval. O compositor deixa à imaginação de cada intérprete a possibilidade de recriar a obra, multiplicando as sugestões emotivas que estão por detrás de cada frase ou motivo. Por vezes chegar a só uma emoção não é fácil, dada a complexidade do discurso. Creio que é precisamente essa ideia que o compositor nos transmite: apesar da grande organização que a obra apresenta, e de sabermos que Poulenc a estruturou pensando numa escrita motívica, o ouvinte não tem essa percepção. Talvez seja essa a razão pela qual Poulenc se refere ao segredo na seguinte afirmação:

“J’ai trouvé et, c’est le secret, tous mes thèmes”. (Poulenc, *Lettre à Hervé Dugardin*, cit. In *La Voix Humaine dans la correspondance de Poulenc*. Chimènes. 1983, 136).⁶³

Jean de Solliers também se refere a esta questão de uma forma muito particular, dando a entender que em *La Voix Humaine* os temas não são entidades que facilmente se reconheçam numa primeira abordagem à obra, mas vão-se sentindo, mesmo que conscientemente não se reconheçam.

⁶³Trad.: - Eu encontrei, e é esse o segredo, todos os meus temas.

*“Les leitmotiv de Poulenc ne s’affirment pas d’une façon pédante: ce ne sont pas des pas toujours à la première audition poteaux indicateurs ni des cartes de visite. Ils n’en ont pas moins une persuasion secrète qui ajoute à l’émotion même si on ne les reconnaît”.*⁶⁴ (Solliers 1983, 44)

3.5. -Timbre e textura / metáfora de um carácter

Já foram referidos os motivos e a sua importância na obra, relacionando-os com o carácter emotivo de algumas secções. Ao longo da obra cada motivo apresenta uma função estrutural diferente, desde a abertura, ao acompanhamento da voz, à pontuação musical das frases melódicas ou ao diálogo com a voz. Por exemplo, os motivos presentes na primeira secção da obra, *Linhas cruzadas* (Nº 0 - 9), definem o ambiente nervoso que trespasa toda a obra. O Motivo A (Fig. 101) surge uma só vez em toda a obra ilustrando um ambiente nervoso e inquieto, corroborado pela instrumentação que o acolhe: clarinetes, oboés, Flauta, violas, violinos e violoncelo

The image shows a page from a musical score. At the top, the tempo/mood is marked 'lent mais angossé'. The staves are labeled on the left: Piccolo, Flute, Hautbois, Cor Anglais, 2 Clarinettes en SI B, Clar. Basse, and 2 Basses. Several musical motifs are highlighted with red rectangular boxes. One box is on the Clarinettes staff, marked 'à 2' and 'ff strident'. Another box is on the Hautbois staff. A third box is on the Piccolo staff, marked '1958'. The score is written in a standard musical notation with various notes, rests, and dynamic markings.

⁶⁴ Trad.: Os leitmotiv de Poulenc não se afirmam de uma forma pedante: não são postes indicadores nem cartões de visita. Ele possuem uma persuasão secreta que se acrescenta à emoção, mesmo se ela nem sempre se reconheça numa primeira audição.



Fig. 101: - Motivo A - (c. 1)

O segundo motivo ocorre ainda na abertura, embora ao longo da obra surja mais vezes (Fig. 102). O carácter deste motivo é tenso e agitado, pelo facto de ter associado diferentes indicações de agógica que mudam num curto espaço de tempo, e também, porque a segunda vez em que surge está abreviado, sendo interrompido pelo primeiro toque do telefone (c. 17). A instrumentação apresenta-se em *tutti*.

The image shows a page from a musical score, specifically for Motivo B (c. 9). The score is written for a large ensemble of instruments, including Piccolo, Flute, Horn, Clarinet, Bassoon, Cor Anglais, Trumpet, Trombone, Tuba, Timpani, and Bass Drum. The music is in 2/4 time. The score includes dynamic markings such as *sens presser* and *très calme*, and tempo markings like *soli #2* and *très calme*. Red boxes highlight specific musical motifs in the Piccolo, Clarinet, and Cor Anglais staves.

Fig. 102: - Motivo B - (c. 9)

O motivo apresentado na figura 103 apresentado pelo oboé, clarinete e fagote é um motivo de diálogo com a voz, que assume o carácter da personagem do outro lado do fio. O timbre dos instrumentos associado ao motivo sugere uma voz irritante de alguém pouco educado, que responde sempre com mau tom aos comentários de *Elle*.



Fig. 103: motivo de pontuação - (c. 39)

Na segunda parte, *Recordação feliz*, (nº 26 a 29) os motivos assumem a função de diálogo com a linha vocal. Esse diálogo apresenta-se de formas diversas, não obedecendo ao tradicional esquema da pergunta resposta, o que desde a ópera romântica se tornou típico, chegando-se a dar à orquestra melodias que até podem ser mais importantes do que as do cantor. O primeiro exemplo (Fig. 104) mostra uma frase iniciada pela orquestra, à qual se acrescenta a linha da voz dobrando a melodia principal, como se ilustrasse a conversa de duas pessoas que dialogam sobre um mesmo assunto concordando. A orquestra apresenta-se em *tutti*. A melodia é feita pelos clarinetes; violinos 1, violas, e mais tarde pela flauta e piccolo.

The musical score is for a scene, likely from a French opera or ballet. It features a variety of instruments and vocal parts. The instruments listed on the left are: Picce (Piccolo), Fl (Flute), Htb (Horn), C.A. (Corno Alto), Clar (Clarinet), Cl.B. (Clarinete Baixo), Sons (Sons), Cors (Corno), Tuba, Hpe (Harp), Vons (Vozes), Alt (Alto), Vc (Violão), and C.B. (Cello Baixo). The score is in French and includes a dialogue motif. Red boxes highlight specific musical passages in the Clarinet, Voice, and Alto parts. The lyrics are: "Sou-viens - toi du di-man- che de Vex - sail - les et du preu-ma - Nourri - cor - di che fu quat-ta cho - me-mi - ca quan-do andiamo a Ver-". The tempo/mood is marked "26 Doucement voluptueux, très calme".

Fig. 104: motivo de diálogo com a voz - (c. 155)

No exemplo da figura 105 o diálogo que a orquestra mantém com a linha vocal é do tipo pergunta/resposta: a orquestra representa a voz do amante, que elabora afirmações ou perguntas às quais *Elle* responde sucintamente. A instrumentação do motivo apresenta-se no clarinete sendo acompanhado pelos violinos que apresentam uma figuração num ritmo sincopado. Desta textura emana um clima inquieto que corresponde de facto a um certo desacordo entre os amantes.

The image shows a musical score for a vocal and orchestral piece. The vocal line is in French, with the text "Elle en dehors" highlighted in a red box. The orchestral accompaniment features a clarinet and violins. The score is written in 2/4 time and consists of four measures. The vocal line is in the soprano register, and the orchestral accompaniment is in the lower register. The clarinet part is in the middle register, and the violin part is in the upper register. The score is written in a standard musical notation with a key signature of one flat and a time signature of 2/4.

The image displays two pages of a musical score. The top page features staves for Flute (Fl), Clarinet (Clar), Voice (Voz), Alto (Alt), Violoncello (Vc), and Contrabass (C.B.). The lyrics are in French: "là fu ea in - jus le. o - ra sei in - giu - - sto. j'ai I - o". The bottom page continues the score with staves for Flute (Fl), Horn (Hrb), Clarinet (Clar), Clarinet Bass (Cl.B), Bass (Bom), Tuba (Tpe), Trombone (Tons), Alto (Alt), Violoncello (Vc), and Contrabass (C.B.). The lyrics are: "J'ai té - le - pho - ne la peemid - re, ho te - le - fo - na - to per pri - ma, on mardi, un marte-di, Presser j'en suis sû - re. son si - cri - ra." The section is marked "Presser" and includes dynamic markings like *mf* and *f*.

Fig. 105: motivo de diálogo com a voz - (c. 163)

Agora (Fig. 106) a orquestra apresenta um motivo correspondente a um questionamento. *Elle* questiona-se acerca do motivo que terá levado da mãe do amante a ter perguntado pelo seu estado. Depreende-se que a mãe do amante não fosse favorável àquela relação. Daí o espanto de *Elle* quando formula pergunta dobrando a linha da flauta, que é acompanhada pelas madeiras.

Fig. 106: motivo de diálogo com a voz - (c. 175)

A terceira parte corresponde à Mentira (nº 46 a 49). É preenchida basicamente com motivos de pontuação que se articulam por vezes com partes de texto, sem acompanhamento instrumental, e também por motivos de acompanhamento.

No exemplo seguinte (Fig. 107) o motivo que pontua a linha da voz reflecte o tom educado de Joseph e, simultaneamente, o nervosismo que ele provoca em *Elle*, causando-lhe uma aceleração do batimento cardíaco. O carácter de pontuação evidencia-se portanto a dois níveis: a fala do mordomo e a inquietude interior da personagem principal. A instrumentação do motivo é atribuída às cordas:

Fig. 107: motivo de pontuação - (c. 315)

No exemplo da figura 108 o motivo orquestral tem uma função de acompanhamento da voz. Aqui já não se trata de representar a voz do mordomo, mas de reflectir a tentativa de voltar ao estado de espírito controlado e tentar mostrar-se calma. O motivo apresenta-se nos violinos e violas, passando mais tarde às madeiras.

Fig. 108: motivo de acompanhamento da voz - (c. 318)

Neste caso (fig. 109), o motivo orquestral estabelece um diálogo alternado com a voz. O motivo sugere que Joseph se terá despedido de *Elle* com cordialidade e ela, de

facto, despede-se seguidamente, agradecendo. A instrumentação atribuída a este motivo repousa sobre as cordas:

The image shows a musical score for a vocal and string ensemble. The vocal line is in French, with lyrics: "si a coupe el se xe-de-mande son noméro... Presser un peu cousez-moi Joseph. Mer- ci-hanno-in-terrotto e l'ho ri-chia-ma-to a ca-sa su-a... Scu-sa-te-mi Giuseppe...". The string parts are marked with "arco" and "pizz". A red box highlights a specific section of the string accompaniment.

Fig. 109: Motivo de diálogo com a linha vocal - (c. 324)

A quarta parte da obra, tentativa do suicídio (50-68), é preenchida maioritariamente por motivos que têm a função de acompanhamento da voz. À excepção do primeiro motivo, que já surgiu na secção da mentira e reflecte a agitação interior da personagem (Fig. 110). O contraste para com as secções anteriores é significativo, tanto mais que esta secção é bastante longa. A instrumentação é atribuída às madeiras seguindo-se as cordas.

The image shows a musical score for Act 3, Scene 37. The score is written for a full orchestra and vocal soloists. The woodwind section (Flute, Horns, Clarinet, Bassoon) and the string section (Violins, Viola, Cello/Double Bass) are highlighted with red boxes, indicating a specific motif. The lyrics are in French and Portuguese. The French lyrics are: "On avait cru que... non, non, j'attendais. Or j'en ai, je m'excuse et il n'y avait pas son ne. la réponse, va, ma chère, heu-su-no." The Portuguese lyrics are: "Não, não, eu esperava. Mas eu tenho, desculpe, mas não havia seu filho. a resposta, vá, minha querida, heu-su-no." The score is in 4/4 time and features a variety of musical notations, including notes, rests, and dynamic markings.

Fig. 110: motivo de pontuação - (c. 337)

Este motivo (Fig.111) tem função de acompanhamento e é realizado pelas madeiras e pelas cordas, numa dinâmica muito discreta, como se fossem o eco do desânimo da personagem.

ment.
mento.

Je sais bien que je n'ai plus aucune chance d'atten-dre, mais mentir ne pour/e pas la chance
Lo so be-ne-ché non posso a-ver-e più alcuna speranza, che men-tire non può servir-mi a niente.

pizz.

arco

Fig. 111: motivo de acompanhamento - (c. 365)

O motivo seguinte (Fig. 112) cria um diálogo com a voz, assumindo-se como a voz do amante. O seu carácter é melodioso simbolizando o tom terno da voz do amante. A este motivo acrescenta-se a voz de *Elle* respondendo com uma linha vocal bem mais simples. A instrumentação está atribuída ao oboé seguindo-se os violinos, o clarinete e o violoncelo:

132

O motivo da Figura 113 acompanha a voz, assumindo um carácter de valsa triste, estando a melodia principal na linha vocal. Existe porém uma melodia paralela cuja instrumentação se apresenta no clarinete, clarinete baixo, harpa, violoncelo e contrabaixos. Os violinos têm uma função de acompanhamento das duas melodias referidas:

Fig. 113: - motivo de acompanhamento - (c.111)

O motivo seguinte (Fig. 114) dialoga com a voz, embora não assuma o carácter de nenhuma personagem, mas sim das memórias e ambientes que *Elle* viveu na noite da tentativa do suicídio. A instrumentação do motivo está atribuída ao clarinete baixo e aos restantes clarinetes, passando depois para os contrabaixos e violoncelos.

63 à peine plus vite En pressant

Fl

Clar

Cl.B

Hpe

Voz

Alt

Vc

63 à peine plus vite

Légè-re, légè-re et fœi-de

Leggera, legge-ra e fred-da.

et je ne sen-tais plus mon cœur bat-tre

Non senti-vo più bat-te-re il cuo-re,

Fig. 114: - motivo de diálogo com a voz - (c. 432)

Este motivo (fig. 115) ilustra o momento após a tentativa de suicídio, em que *Elle* relata o episódio da chegada do médico. A melodia cromática que acompanha a voz é tocada pelo violoncelo (com surdina) e, mais tarde, pela harpa:

pp (dans un souffle)

Ché-zi,

am-o-re...

Ché-zi,

am-o-re...

long

Il é-tait quatre heu-re du ma-tin.

63 E-raap-pe - na spun-ta - ta l'al-ba,

Très calme

ôlez sourd.

ôlez sourd.

ôlez sourd.

Solo p

ôlez sourd.

Fig 115: - motivo de acompanhamento - (c. 443)

A figura 116 expõe um motivo em que a orquestra e a voz apresentam a mesma melodia, evocando um dos momentos mais sensuais da vida do casal. Sob a indicações *Très calme et voluptueux* o motivo é exposto pelas cordas.

Fig. 116: motivo de diálogo com a voz - (c. 468)

A última parte da obra (100-110) é maioritariamente preenchida por motivos de acompanhamento da voz, embora esporadicamente haja breves aparições de motivos de pontuação. O exemplo seguinte (fig. 117) representa o fio do telefone que o compositor sugere que a cantora enrole à volta do pescoço (*Elle enroule le fil autour de son cou*). É simbolizado pela melodia que surge no fagote passando depois pelo clarinete; estendendo-se pelo oboé, corne inglês, clarinete e voz, como se os próprios instrumentos encenassem o gesto.

Handwritten musical score for "Le Chant du Rossignol" by Maurice Strakosky. The score is for a full orchestra and includes French lyrics. It features various musical notations such as dynamics (p, f, mf, ppp), articulation (acc, stacc), and performance instructions (solo, 2 soli, arco, pizz.). The score is divided into two systems. The first system includes parts for Flute, Clarinet, Bassoon, Trumpet, and Violoncello/Double Bass. The second system includes parts for Flute, Clarinet, Bassoon, Trumpet, and Violoncello/Double Bass. The lyrics are in French and describe a night scene with a nightingale.

System 1:

- Flute:** Solo
- Clarinet:** A
- Bassoon:** 4m
- Trumpet:** Solo
- Violoncello/Double Bass:** 2 soli

Lyrics:

(Elle enroule le fil autour de son cou)
 Je sais bien qu'il le fait, mais c'est atroce.
 Lo sobene che bi - sogna, ma è a-tro-ce.
 Jamais je n'aurai ce cou - Non so chi può darmesello.

System 2:

- Flute:** Solo
- Clarinet:** p less arpegiat
- Bassoon:** p
- Trumpet:** (guarda, sord)
- Violoncello/Double Bass:** arco

Lyrics:

- Ca - ge. oui, on a l'illu-sion d'être l'un contre l'autre et brusque -
 - rag - gio. Si! — si ha l'illu-sio-ne di es-sere vi-ci-ni, l'u-no contro

Fig. 117: motivo de acompanhamento - (c. 711)

A figura 118 apresenta o motivo orquestral de acompanhamento da voz, em que a voz dobra a melodia da orquestra. A instrumentação deste motivo apresenta-se nas cordas, fagote e clarinetes.

The musical score for Figure 118 is a page from a score, showing the orchestral accompaniment for a voice part. The page is numbered 101 at the top left. The staves are labeled: Fl (Flute), Hrb (Horn), C.A. (Clarinet in A), Clar (Clarinet), Bons (Bassoon), Vont (Voice), Alt (Alto), and Vc (Violoncello). The music is in 3/4 time. The lyrics are in French and Portuguese. The score is marked with 'ppp' (pianissimo) and 'mf' (mezzo-forte) dynamics. The voice part is written in a single staff, and the orchestral accompaniment is written in multiple staves. The lyrics are: 'au somble de la légèresse. J'ai le Fil au-tour de mon cou, - He il fi - lo in-ter-ne al collo. j'ai la voix au-tour de mon cou, - Ho la tua voce in-ter-ne al collo. la voix au-tour de mon cou. La tua vo - ce in-ter-ne al collo.'

Fig. 118: motivo de acompanhamento - (c. 725)

O motivo da figura 119 já tinha aparecido na secção *Recordações felizes*, surgindo agora transposto e estando novamente associado às memórias felizes do passado. Trata-se de um motivo de diálogo com a voz em que ela dobra a melodia da orquestra, não realizando exactamente a mesma linha melódica, mas encaixando-se no contorno melódico já exposto. A orquestra apresenta-se em *tutti* e os instrumentos que detêm a parte melódica são: piccolo, clarinete, violinos e violas.

417

un peu plus vite (mais très peu)
Extraordinairement doux et sensuel

40%

très tendre

prendra 2X

Picc
 Fl
 Htb
 C.A.
 Clar
 Cl.B.
 Bons
 Cors
 Trp
 Trb
 Tuba
 Timb
 Hpe

(sans nuances)

J'ai me-zais que l'une descendes pas, à l'hô-fel - où nous descer-dons d'habi-lu - de.
...desider-ei che tr'assondem'ello stesso al-bergo - do-ve an-da-va-mo sempre no - i.

40%

très tendre

très tendre

Vent
 Alt
 Vc
 C.B.

divers
très tendre

Fig. 119: motivo de diálogo com a voz - (c. 740)

Este motivo (fig. 120), que já fora usado na ópera *Les Dialogues des Carmélites*, em que descrevia musicalmente o momento em que elas caminhavam para o cadafalso, representa, nesta obra, o fim. A sua instrumentação é composta por, flautas, violinos, viola, e mais tarde violoncelo. O acompanhamento da melodia está atribuído aos fagotes.

424






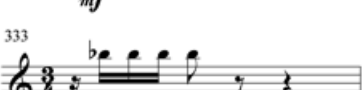

The musical score is for a scene, likely from a French opera or ballet. It features a dialogue motif between the voice and the bassoon. The score includes staves for Flute (Fl), Horn (Hrb), Clarinet (C.A.), Bassoon (Cl.B.), Trombone (Bon), Trompette (Trp), Tuba (Tuba), Timpani (Timp), Harp (Hpe), and Voice (Vox). The dialogue motif is highlighted with red boxes and labeled '107'. The bassoon part is marked 'doucement en dehors'. The voice part has lyrics in French: 'Mon chéri, Amour mien... mon beau chéri... mio caro amore.'

Fig. 120: motivo de diálogo com a voz - (c. 764)

O motivo do toque do telefone, está atribuído ao xilofone e ocorre 7 vezes ao longo da obra. As suas manifestações são proporcionalmente mais abundantes no início e, nessa secção, contribuem para o nervosismo crescente da personagem, que só à terceira vez consegue falar com o amante (Nº 8/9). A próxima interrupção (Nº 44) surge após um momento feliz e íntimo entre o casal, onde *Elle* adivinha o que ele está a fazer enquanto fala com ela ao telefone. Após esse episódio o amante amua e *Elle* insinua que felizmente ele ainda a ama, pois se assim não fosse, o telefone seria uma arma assustadora. Nesse momento cai a chamada, o que cria uma grande ansiedade na protagonista. Na verdade, ela nunca sabe se a chamada caiu ou se foi ele quem desligou. Pior do que isso é não saber se a seguir consegue falar com ele.

O momento seguinte (Nº 46) acontece na fase da mentira. *Elle* atende e é Joseph (o mordomo do amante) quem está do outro lado da linha. *Elle* fica a saber por ele que o amante não está em casa nem lá irá dormir nessa noite. *Elle* desliga. Logo a seguir o telefone volta a tocar (Nº 49). Desta vez é o amante quem liga. O toque do telefone acontece antes de uma barra dupla, o que pode significar uma mudança de quadro. Embora não havendo aqui nenhuma fermata, o tempo que *Elle* demora a atender o telefone pode ser de facto mais longo. O último toque do telefone surge na parte final da ópera, após uma última insistência da protagonista no sentido de forçar o amante a confessar a mentira (Nº 97). Novamente o toque do telefone surge antes de uma barra dupla de compasso, o que me leva a crer que o atender da chamada pode, também aqui, levar mais tempo.

Observa-se no quadro seguinte (Quadro 7) que as alturas e durações do toque do telefone vão mudando, enquanto o timbre permanece igual. O toque de um telefone antigo não tem alteração de frequências. Porque razão o compositor atribui ao xilofone alturas de som e durações diferentes? Creio que o toque do telefone acaba por direccionar a intérprete no tempo e atitude com que atende o telefone, contribuindo dessa forma para uma metáfora de um carácter. Não obstante estas considerações admito haja motivos práticos relacionados com o contexto harmónico, ou até com funções transicionais para o trecho seguinte, podendo inclusivamente ser um guia para a cantora.

Nº 5	Linhas cruzadas	<p>Très agité - - -</p> <p>19 (on scene)</p> <p>Xylo </p>
Nº 6/7	Linhas cruzadas	<p>36</p> <p>Xylo </p>
Nº 8/9	Linhas cruzadas	<p>47</p> <p>Xylo </p>
Nº 44	Linhas cruzadas	<p>295</p> <p>Xylo </p>
Nº 46	Mentira	<p>312</p> <p>Xylo </p>
Nº 49	Mentira	<p>333</p> <p>Xylo </p>
Nº 97/98	Fim	<p>699</p> <p>Xylo </p>

Quadro 7: Os toques do telefone

A partitura de orquestra evidencia os contrastes de cada motivo através da instrumentação atribuída a cada um deles, o que acaba por contribuir decisivamente para a expressividade da obra, na medida em que, através da diversidade tímbrica, se reforça o contraste de carácter. Nesse sentido, é compreensível a insatisfação do compositor relativamente à versão para canto e piano, por não proporcionar o mesmo leque variado de cores (Chimènes 1994, 930).

É interessante verificar que um dos instrumentos mais apreciados pelo compositor, o clarinete, tem um papel principal, manifestando-se logo no primeiro motivo, mas, para

além desse momento, percorre várias vezes os *ensembles* que se constituem ao longo da obra.

3.5.1. – Gestão da orquestração como meio de expressão

Numa entrevista dada a Henri Hell, Poulenc refere-se à orquestração de *La Voix Humaine* como sendo o elemento responsável pela atmosfera da obra.

Ce long concerto pour voix de femme avec orchestre est une oeuvre violente, amoureuse et cruelle, sentimentale et sensuelle. C'est l'orchestration qui doit exprimer tout ce la. Si je peux m'exprimer ainsi, Elle doit être à la fois chaude et glacée”⁶⁵ (Poulenc cit. in Southon 2011, 643).

Piccolo
Flauta
Oboé
Corne Inglês
2 Clarinetes em Sib
Clarinete baixo
2 Fagotes
2 trompas em Fá
2 trompetes em Dó
Trombone
Tuba
Bateria
Harpa
Violinos I
Violinos II
ViolasVioloncelos
Contrabaixos

Trata-se de uma orquestra sinfônica, embora acabe por se apresentar, em grande parte da obra, com dimensões reduzidas, como se mostrou no ponto anterior, uma vez que

⁶⁵ Trad. Este longo concerto para voz feminina com orquestra é uma obra violenta, amorosa e cruel, sentimental e sensual. É a orquestração que deve exprimir tudo isso. Se me posso exprimir deste modo, *Elle* deve sentir-se simultaneamente quente e gelada.

o compositor considerou importante não afogar o texto numa massa sonora imponente, recorrendo a todas as possibilidades de uma orquestração variada. A textura orquestral que domina a obra é a de uma orquestra constituída por pequenos grupos instrumentais, que se renovam constantemente. As secções em que se manifesta uma grande massa orquestral são escassas, estando reservadas a momentos em que a orquestra está só, ou a momentos muito específicos de grande lirismo, em que a voz pode suportar uma grande massa instrumental:

12.1612

145

The musical score is for a large orchestra and includes parts for woodwinds, brass, percussion, and vocal soloists. The top system covers Piccolo, Flute, Horn, Clarinet, Bassoon, and Cor Anglais. The middle system covers Trumpet, Trombone, Tuba, Timpani, and Harp. The bottom system covers Vocal Soloists (Soprano, Alto, Tenor) and Bass. The score is marked with "3 1º Iº" and "Presser" in a box. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The score is numbered R.1612 at the bottom.

Fig. 122: Grande massa orquestral - (c. 18).

O motivo exposto nas fig. 121 e 122 volta a aparecer com a mesma textura orquestral mais 6 vezes, como se indica no quadro seguinte. Há no entanto outros momentos em que a grande massa orquestral reaparece, quer em pequenos fragmentos instrumentais, quer acompanhando frases longas com um carácter lírico que se encontram-expostos no quadro seguinte (Quadro 8)⁶⁶.

Exemplos (Nº de ensaio)	Texto	Nº de compassos
Ex.1- c. 45-46	sem texto	1
Ex.2- c. 117-121	<i>Oh mon chéri ne t'excuse pas, c'est très naturel(...)</i>	3
Ex.3 a 3'- c. 157-158	<i>...et du pneumatique</i>	2
Ex.4- c. 202	<i>Mais oui, mon chéri</i>	1
Ex.5- c. 235	<i>Ah, tu ris! J'ai des yeux à la place des oreilles</i>	3
Ex.6- c. 330	Sem texto	3
Ex.7- c. 354	<i>Écoute, mon amour</i>	2
Ex.8- c. 360	<i>C'est parce que je viens de te mentir</i>	2
Ex.9- c. 389	<i>Je devenais folle</i>	3
Ex.10- c. 417	<i>Je serais morte</i>	1
Ex.11- c. 491	Sem texto	3
Ex.12 a 12'''- c. 509	<i>Pardonne moi, je sais que cette scène est intolérable</i>	13
Ex.13- c. 531	<i>Parce que tu me parles</i>	2
Ex.14- c. 542	<i>Maintenant j'ai de l'air parce que tu me parles</i>	2
Ex.15- c. 612	Sem texto	1
Ex.16- c. 639	<i>Rien.....Oh!</i>	1
Ex.17- c. 652	<i>Un regard pouvait changer tout...</i>	1
Ex. 17'- c. 653	<i>... mais avec cet appareill ce qui est fini est fini!</i>	5
Ex.18- c. 706	<i>Bien sûr, tu est fou! Mon amour, mon cher amour!</i>	5
Ex.19- c. 769	<i>Je suis forte, dépêche-toi</i>	4
Ex. 19'- c. 773	<i>Je t'aime</i>	4
		TOTAL - 62

Quadro 8 – Excertos ilustrativos da grande massa orquestral

⁶⁶ Os fragmentos musicais relativos ao quadro 8 encontram-se no anexo III.

Podemos concluir, reforçando o que se afirmou acima, que nesta obra os momentos em que a orquestra se apresenta quase em *Tutti* são de facto residuais, já que no total de 780 compassos, somente em 62 se verifica uma textura mais densa.

Como expus anteriormente a orquestra assume frequentemente o papel das vozes do lado de lá da linha telefónica, que, embora não se ouçam, são tão importantes como as palavras cantadas pela personagem principal, pois suscitam nela as mais diversas reacções. No entanto, a orquestra não ilustra só essas vozes, como também reflecte o ambiente emocional da obra. A esse propósito Soyoun Lim refere-se ao papel da orquestra como tradutora das emoções da personagem principal, criando ambientes sonoros que ilustram as emoções da personagem (Lim 2004, 14-15). Exemplos desses ambientes são o momento em que *Elle* troca com o amante um breve momento íntimo adivinhando o que ele faz enquanto fala com ela (ex. – 5 c. 235) ou o exemplo 12 bastante mais intenso, em que *Elle* pede desculpa ao amante dizendo que fez uma cena intolerável (ex. 12 – c. 509).

3.6. - A tipologia das frases melódicas

As frases melódicas constituem uma estrutura básica a partir da qual se podem extrair elementos de reforço da prosódia, tais como os intervalos e o contorno.


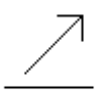
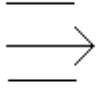
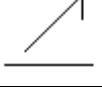
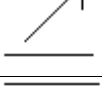
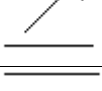
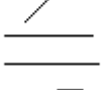
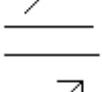
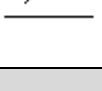
Em *La Voix Humaine* os dois intervalos mais recorrentes são a terceira menor e o meio tom. Tal abundância de ocorrências leva a um questionamento acerca da simbologia que se esconde por detrás desses intervalos.

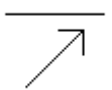
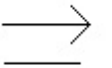
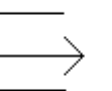
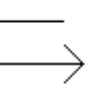
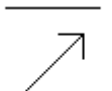
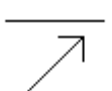
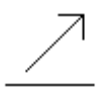
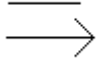
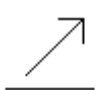

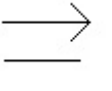
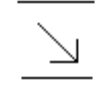
No sentido de sistematizar esta informação apresenta-se seguidamente um quadro (Quadro 9) onde se indica o tipo de frases, o âmbito e intervalos predominantes em cada uma das 5 partes da obra.













O modelo de tipologia⁶⁷ que usei para a análise das frases melódicas é da autoria do compositor e professor Virgílio de Melo e compreende os seguintes aspectos:

⁶⁷ A tabela explicativa da tipologia das frases melódicas encontra-se no anexo V.












- Nota inicial da frase
- Nota mais grave da frase
- Nota final da frase
- Nota mais aguda da frase









I - Linhas cruzadas Nº 5 a 9 (comp. 19 a 44)				
Compassos	Texto	Âmbito	Intervalos	Tipo de Frase
19 - 22	<i>Allô...mais non madame, nous sommes plusieurs sur la ligne...racrochez</i>	So#3 – Ré 4	3º m	
23 - 25	<i>Vou êtes avec une abonné...mais madame racrochez vous même</i>	Sol#3 – Si 3	3ºm	
26 - 27	<i>Mais, Madame, racrochez vous mêm'</i>	Sol#3 – Si 3	3ªm	
27 - 30	<i>Allô Madmoisel'! ...Mais non ce n'est pas le docteur Schmidt</i>	Sol# 3 – Ré 4	3ªm; 2ªm; 2ªM	
31 - 32	<i>Zéro huit, pas zero sept</i>	Do#4 – Fá 4	2ªm; 3ªm	
33 - 34	<i>Allô, c'est ridicul</i>	Fá 3 – Ré4	3ªm	
35 - 36	<i>On me demande..je ne sais pas</i>	Fá 3 – Si3	3ªm	
37 -38	<i>Allô...mais Madam' que voulez vous que j'y fass?</i>	La#3 – Dó#4	3ª m	
39 - 44	<i>Comment, ma faut'? Pas du tout. Allô Mademoisell'! Dites à cette dame de se retirer</i>	La# 3 - Do#4	3ª m	
II. Recordação feliz do passado Nº 26 a 28 (comp. 155 - 174)				

155 - 158	<i>Souviens-toi du dimanche de Versailles et du pneumatique.</i>	La 3 – Ré#4	3ª M; 4ªP; 2ªm; 2ªM; 3ªm; 5P; 3ªM; 2ªM	
158 - 159	<i>Ah! Alors! C'est moi qui ai voulu venir,</i>	Sol#3 – La3	2ª m	
160	<i>C'est moi qui t'ai fermé la bouche</i>	Lá#3 – Si 3	2ª m	
161-162	<i>C'est moi qui t'ai dit que tout m'était égal</i>	Fá#3 – Sol 3	2ª m	
163-164	<i>Non, Non, là tu es injuste.</i>	Sol3 – Si3	2ª m; 2ª M	
167 – 169	<i>J'ai, J'ai téléphoné la première</i>	Lá3 – Si3	2ªM; 2ª m; 2ªM; 3ªm	
170 - 172	<i>Un mardi, J'en suis sûre. Un mardi Vingt-sept</i>	Sol#3 – Si#3	3ªm	
172 – 174	<i>Tu penses bien que je connais ces dates par coeur</i>	Ré#3 – Ré3	2ªm; 3ªm; 3ªM; 2ªm	
III. – Mentira Nº 46 a 48 (comp. 308 - 329)				
313	<i>Allô! Auteuil zéro quat' virgul'sept?</i>	Lá3 - Mib4	3ª m	
314	<i>Allô! C'est vous Joseph?</i>	La3 –Fá#3	3ªm; 2ªM; 3ªm	
315	<i>C'est Madame. On nous avait coupés avec Monsieur</i>	Fá3 – Lá3	3ªm	
316	<i>Pas Là?</i>	Do4 - Mib4	3ªm	

317	<i>Oui, oui, il ne rentre pas ce soir...</i>	Lá3 - Solb 4	3 ^a m; 4 ^a P; 2 ^a M; 3 ^a m	
318 - 319	<i>C'est vrai, je suis stupide!</i>	Fá#3 –Lá3	3 ^a m	
320-321	<i>Monsieur me téléphonait d'un restaurant</i>	Sib3-Sol3	2 ^a m + 2 ^a m +2 ^a m	
322-323	<i>On a coupé et je redemande son numéro</i>	Fa3 – Lab3	2 ^a m; 2 ^a M; 3 ^a m	
324-327	<i>Excusez-moi Joseph, merci, merci.</i>	Mi3 - Do4	4 ^a P; 2 ^a m; 3 ^a M	
328-329	<i>Bon soir Joseph</i>	Sol3 - Lá3	2 ^a M + 3 ^a m	
Confissão do suicídio N° 50 a 68 (comp. 334 – 474)				
399-400	<i>Eh bien! attendre, attendre je ne sais quoi</i>	Solb3 - Do4	3 ^a m	
402-406	<i>Tu as raison. Si, je t'écoute. Je serais sage, je répondrai à tout, je te jure</i>	Sib3 - Fa4	5 ^a P; 3 ^a M; 2 ^a m; 2 ^a M; 5 ^a P; 2 ^a M 2 ^a m; 2 ^a M; 5 ^a P	
407-410	<i>Ici...je n'ai rien mangé. Je ne pouvais pas. J'ai été très malade.</i>	Ré3 - Sol3	3 ^a m; 2 ^a m; 3 ^a m; 2 ^a m; 2 ^a M; 3 ^a m	
411-412	<i>Hier soir, j'ai voulu prendre un comprimé pour dormir</i>	Sol3 - Dó4	2 ^a m; 2 ^a m; 3 ^a M; 2 ^a M; 3 ^a m	
413-414	<i>Je me suis dit que si j'en les prenait plus, je dormirais mieux</i>	Sol3 - Ré4	2 ^a m; 2 ^a M; 5 ^o P 4 ^a P	
414-417	<i>Et que si je les prenait tous, je dormirais sans rêve, sans réveil, je serais morte.</i>	Sol3 - Lá3	3 ^a m; 2 ^a M; 2 ^a m; 2 ^a M; 3 ^a m; 5P; 7 ^a m	

Capítulo III: Análise da partitura

418-420	<i>J'en ai avalé douze dans de l'eau chaude. Comme une masse</i>	Réb3 - Sol 3	3ªM	
421-424	<i>Et j'ai eu un rêve, j'ai revê ce qui est. Je me suis reveillée toute contente parce que c'était un rêve</i>	Solb3 - Réb4	2ªM; 5ªP 3ªm	
425-428	<i>Et quand j'ai su que c'était vrai, que j'étais seule, que je n'avais pas la tête sur ton cou</i>	Láb3 – Lá4	2ªm; 2ªM; 4ªP; 3ª M; 3ªM; 3ªM; 3ªM; 2ªM; 2ªm; 6ªM; 3ªm 2ªM; 3ªm	
429-431	<i>J'ai senti que je ne pouvais pas vivre</i>	Sol3 – Sol 4	2ªM; 2ªm; 4ªP 2ªM; 8ªP	
433-435	<i>Légère légère et froide et je ne sentais plus mon coeur battre</i>	Fá3 - Ré4	2ªM; 4ªP; 5ªP 2ªm	
436-438	<i>Et la mort était long a venir, et com' j'avais une angoisse épouvantable(...)</i>	Sol3 - Fá4	2ªm; 2ªm; 4ªP; 3ªm; 4ªP; 2ªM	
440	<i>Je n'avait pas le courage de mourir seule</i>	Fá3 - Láb3	2ªm	
441- 442	<i>Chéri, Chéri</i>	Si3 - Mi4	4ªP	
443-446	<i>Il était quatre heur' du matin. Elle est arrivé avec le docteur qui habite son immeuble. J'avais plus de quarant'</i>	Mi3 – Si3	2ªm; 3ªm; 2ªm; 2ªM 2ªm; 4ªP	
447-449	<i>Le docteur à fait une ordonnance et Marthe este restée jusqu'a ce soir.</i>	Fa3 - Ré4	3ªM; 2ªm; 4ªP; 5ªP; 3ªm; 2ªM; 4ªP; 2ªM + 4ªP	
450-452	<i>Je l'ai supliée de partir parce que tu m'avais dit que tu téléphonerais et j'avais peur qu'on m'empêche de te</i>	Sol3 - Fá4	3ªM; 4ªP; 2ªM; 3ªm	

	<i>parler.</i>			
V – Final Nº 106 a 113 (comp.757 - 781)				
756 - 758	<i>Alors voilà. J'allais dire machinalement: à tout de suite.</i>	Sol3 – Do#4	3ªM;	
759-762	<i>J'en doute. Oh! C'est mieux. Beaucoup mieux.</i>	Ré3 - Fá#3	2ªm; 3ªM; 2ªM	
766-768	<i>Mon chéri, mon beau chéri</i>	Lá3 - Dó4	3ª m	
769-770	<i>Je suis forte. Dépêche-toi</i>	Si3 - Mi4	4P	
771-772	<i>Vas-y. Coupe! Coupe vite!</i>	Mi4 - Sol4	3ªm	
772-774	<i>Je t'aime</i>	Do3 – Sol#4	5ªP	
774-776	<i>Je t'aime(...)</i>	So#3	-----	
777	<i>t'aime</i>	Do3	-----	

Quadro 9 – Tipologia das frases melódicas em 5 momentos da obra

Fazendo uma síntese da informação reunida neste quadro verifica-se que na primeira parte (linhas cruzadas) não só há uma maior insistência no intervalo de 3ª m, como as frases são maioritariamente ascendentes. Este contorno reforça, por um lado, a frase interrogativa e, por outro, o carácter insistente e agitado que predomina nesta secção.

A segunda secção correspondente às recordações felizes, apresentando frases com um contorno mais variável, havendo várias em *recto tono*, o que reflecte uma maior

serenidade relativamente ao ambiente anterior. Os momentos desta secção em que as frases são ascendentes correspondem aos primeiros desentendimentos.

A terceira secção é claramente contrastante com as anteriores, sobretudo nas frases que ocorrem após a constatação da mentira (compasso 316), cujo contorno é descendente, evidenciando uma insistência nos intervalos de 3^am e 2^am. Tanto o contorno melódico como os intervalos recorrentes reforçam o desânimo da personagem perante a consciência da mentira do amante.

A quarta secção talvez seja a mais variada de todas em termos de contorno melódico, âmbito mais alargado e diversidade intervalar. Sendo a secção maior de obra (compreende 122 compassos), corresponde à tentativa de suicídio, sendo as frases ascendentes usadas na descrição dos momentos de maior agonia, estando intercaladas com frases de contorno descendente, para descrever as situações de perda de forças e desânimo. Os intervalos dominantes são os de 2^a m, embora em vários momentos esteja presente a 4^aP.

Por fim, a 5^o e última secção incide novamente nos intervalos de 3^am, embora esteja também presente o intervalo de 4P. Segundo Brun-Cosme os intervalos de 4^o ou 5^a perfeita correspondem a um carácter afirmativo, franco e sem rodeios. Nesta secção há uma insistência nas frases descendentes, embora surjam, isoladas neste contexto, duas frases ascendentes, sendo a segunda delas uma espécie de último grito. A secção termina com duas frases em *recto tono* em que a voz desfalece, articulando a expressão tantas vezes referida ao longo da obra: *t'aime*.

Voltando à questão levantada no início deste subcapítulo e à simbologia dos intervalos mais recorrentes na obra, segundo Deryc Cooke o intervalo de 3^am, quando enfatizado no contexto musical, quer ele seja harmónico ou melódico, representa um carácter trágico ou triste que se foca no lado negro das coisas (Cooke 1989. 64), enquanto a 2^am representa a angústia sem esperança, ou perturbação interior (Cooke, 1989. 78).

3.7. - O Plano Tonal

*“The harmonic language of La Voix Humaine is well-suited to the anguished and disjoint conversation”*⁶⁸ (Daniel 1982).

Keith Daniel associa o carácter inconstante da conversa telefónica à linguagem harmónica da obra. Apesar da sensação de estabilidade tonal surgir várias vezes, são mais frequentes os momentos de indeterminação na harmonia, referindo o autor que esta característica é mais evidente na obra *La Voix Humaine* do que em qualquer outra obra de dimensão semelhante escrita pelo compositor. (Daniel 1982, 308).

Esta opinião é reforçada por Denis Walecxs quando afirma que nunca antes a linguagem do compositor se libertara tanto das funções harmónicas tradicionais. No entanto, há passagens da obra onde claramente se afirma uma tonalidade. Essas passagens correspondem aos momentos em que a textura musical passa do recitativo à ária, como, por exemplo, nas recordações felizes do passado (Nº8 e Nº 104) ou ainda na confissão do suicídio (Nº 61) ou mesmo no final (Nº 107).

O quadro seguinte (quadro 10) expõe o percurso tonal para cada uma das cinco secções seleccionadas:

I - Linhas cruzadas (Comp. 1– 46)		
Nº de ensaio	Tonalidades	Situação
Abertura c. 1- 18	V de Si m	Abre a cortina – Introdução
c. 18 - 46		Introdução
		Espera
		Irritação
		O telefone toca; troca de palavras desagradáveis com uma assinante.

⁶⁸ Trad. A linguagem harmonica de La Voix Humaine está bem adaptada à conversa angustiante e desarticulada.

II - Recordações Felizes (Comp. 155-187)		
c. 155	fã# m	Elle recorda o domingo em Versailles
c. 159	indefinida	
c. 163	V de Mi m	Primeiras desavenças entre o casal
c. 175	fã# m	
c. 183	Mib M	
III – Mentira (Comp. 315 - 332)		
c. 315	Sib m	Elle fala com Joseph, que lhe diz que o amante não irá para casa nessa noite.
c. 318	Mi m	Elle toma consciência que O amante lhe tinha estado a mentir
c. 324	Solb M	Retoma a sua atitude controlada e despede-se de Joseph aguardando um novo telefonema.
c. 330	indefinida	
IV – Tentativa de Suicídio (Comp. 334 – 474)		
c. 334	Indefinida	Agora é o amante quem telefona. Ela agradece-lhe.
c. 347	Mib M	Elle evita contar-lhe o que aconteceu na noite anterior. Mas acaba por decidir-se
c. 353	indefinida	
c. 360	V de Sib M	Elle confessa-lhe que lhe mentira desde o início da conversa e decide contar a verdade.
c. 365	indefinida	
c. 373	indefinida	Elle confessa que nao jantou, que não tem o vestido cor de rosa, nem o chapéu preto e quase enlouqueceu à espera que ele desse noticias.
c. 378	Mib M	
c. 397	indefinida	
c. 401	Sib m	O amante acalma-a
c. 407	indefinida	
c. 411	Dó m	Elle confessa-lhe que esteve muito mal, ao ponto de tentar suicidar-se
c. 432	Dóm M	Então ligou à sua amiga Marthe, pois não teve coragem de morrer

		só.
c. 441	Mi m	Interrompe o discurso para se dirigir ao amante: Chéri...chéri...
c. 443	indefinida	Retoma a narração referindo a chegada o médico
c. 457	V de La m indefinida	Receia uma nova interrupção na linha e por isso fica agitada mas acalma-se logo de seguida
c. 460	indefinida	Pede ao amante que fale
c. 468	V de Si m	Recorda momentos passados de intimidade dos dois

V – Final (comp. 711-780)		
c. 711	V de Si m	<i>Elle</i> enrola o fio do telefone à volta do pescoço
c. 725	V de fám	Nenhum deles tem a coragem de desligar
c. 733	Mi m	Depois de saber que o amante irá para Marseille, <i>Elle</i> pede-lhe que não fiquem hospedados no hotel onde outrora eles costumavam ficar.
c. 735	indefinida	
c. 740	Lá m	
c. 745	Mi m	
c. 755	Fa# m	
c. 765	Lá m	É preciso por um ponto final na conversa. <i>Elle</i> assume o seu amor por ele uma vez mais, e suplica-lhe que desligue

Quadro 10: Percurso tonal em cinco secções da obra

Nas cinco secções seleccionadas verifica-se que o compositor faz uma alusão à tonalidade sem estabelecer porém um centro tonal. Apesar de a tonalidade de Lá m encerrar a obra e assumir alguma preponderância na partitura (é evocada pela primeira vez no compasso 105 (nº18), sendo que as ocorrências seguintes acontecem nos nº 21; 86; 91;

93; 94; 104 e 107), são mais os momentos que passam por tonalidades distantes de Lá m, embora, muitas vezes, acabem por se relacionar com ela.

Verifica-se no quadro 10 que a primeira parte da obra não evidencia uma tonalidade definida, o que corresponde de certa forma à instabilidade e agitação que emergem da situação e que também é corroborada pelo carácter dos motivos temáticos usados.

A segunda secção, apresenta mais consistência ao nível harmónico e os motivos temáticos têm um carácter mais melodioso.

A terceira secção expõe novamente uma indefinição harmónica assim como tonalidades mais longínquas, recorrendo ainda a motivos de duração mais curta.

A quarta secção introduz um dos momentos mais líricos da obra, onde a textura musical se aproxima muito da de uma ária, o que contrasta verdadeiramente com as secções anteriores, em que a escrita é mais próxima do recitativo. Neste momento afirma-se a tonalidade de Dó m. Não deixa de ser estranha e, simultaneamente, arrebatadora a forma melodiosa como o compositor descreve uma situação tão agonizante.

A 5ª e última secção vagueia por tonalidades distantes, terminando em Lá m. Esta secção introduz motivos de carácter mais melódico, intercalados com motivos de pontuação. Dois dos motivos melódicos referidos são apresentados exclusivamente nesta secção: é o caso do motivo que surge no N°100 e transposto no N° 106, e também do último motivo exposto no N° 107. O primeiro descreve musicalmente o gesto de enrolar o fio à volta do pescoço. O segundo motivo já tinha sido usado na ópera *Les Dialogues de Carmélites* no momento em que as freiras caminhavam para o cadafalso. Neste contexto, representa o fim.

Expus no ponto anterior uma breve nota sobre as possíveis relações entre os intervalos mais frequentes nas frases melódicas e sua interpretação expressiva. Similarmente se pode estabelecer uma correspondência entre as tonalidades e os afectos. De acordo Johann Matheson, autor do séc XVIII cuja obra *Der Vollkommene Capellmeister* expõe certos princípios da retórica aplicada à composição musical, entre os quais estão os intervalos. Segundo o autor a tonalidade de Lá m pode ser associada a um estado lamentoso; Dó m a um estado triste; Fá m a um estado doloroso; Mi m a um estado

aborrecido; Fa# m a tristeza ou aflição e Si m, à melancolia. Salvaguardando a devida distancia temporal, há coincidentemente uma relação com as emoções presentes em *La Voix Humaine* (Gabrielsson 2003)

3.8. – O silêncio – Importância e perspectivas

O silêncio associado à música, como meio expressivo, tem sido, ao longo da história desta arte, uma prática comum. Ciclicamente e ao longo do tempo, afloraram-se os limites do silêncio, que desde sempre cumpriu funções precisas: articulação das formas; estabelecer o valor de contrastes e timbres; promover efeitos expressivos de suspensão, de espera ou de surpresa. Segundo Dujka Smoje, o silêncio é o espaço de acolhimento da música, permitindo-lhe surgir e realizar-se no tempo. (Smoje 2001)

Alguns teóricos elaboraram mesmo uma sistematização das categorias dos silêncios articulando-os com o andamento, dinâmica, articulação, ritmo, acentuação, no sentido de integrar o silêncio no discurso retórico (Bartel, 1997). Independentemente das categorias estabelecidas por vários autores, interessa saber que o silêncio é o reverso do som ou da palavra. Como tal, o seu significado está profundamente ligado à intenção dos afectos que o precedem e/ou à intenção dos que o seguem.

A pertinência de uma reflexão sobre o silêncio não é porém exclusiva do domínio musical. Arnaud Rykner, dramaturgo e autor de vários ensaios sobre problemas da linguagem e sobre o silêncio, refere-se à sua importância pelo facto de ele, contrariamente à palavra, não se deixar prender pelas malhas do texto, mas encerrar em si próprio uma dimensão que ultrapassa a representação verbal, onde as emoções mais imperceptíveis e as expressões mais mudas acabam por adquirir uma expressão sonora. O autor acrescenta que a importância do silêncio não se verifica somente no acto da interpretação, mas, por vezes, ela encontra-se já na apresentação formal de certos poemas ou textos para teatro. Rykner refere como exemplo a poesia de Claudel, onde é frequente, após cada verso, encontrar-se um espaço em branco, que simboliza o silêncio (Rykner 2004). O próprio poeta Paul

Claudiel, refere que o branco é, antes de tudo, uma necessidade respiratória, uma paragem, um corte, uma intermitência natural (Claudiel, 1970, p. 65). Argumenta ainda dizendo:

*“On ne pense pas d’une manière continue, écrit-il, pas davantage qu’on ne se sent d’une manière continue ou qu’on ne vit d’une manière continue. Il y a des coupures, il y a intervention du néant. La pensée bat comme la cervelle et le cœur. Notre appareil à penser en état de chargement ne débite pas une ligne ininterrompue, il fournit pas éclairs, secousses [...] il est impossible de donner une image exacte des allures de la pensée si l’on ne tient pas compte du blanc et de l’intermittence”*⁶⁹ (Claudiel, 1970, p. 64).

O filósofo francês Georg Gusdorf, por sua vez, afirma que o silêncio não é, em si mesmo, uma forma densa de expressão, mas sim, que só adquire significado no interior de uma comunicação efectiva, como contrapartida ou confirmação (Gusdorf 1995).

Thomas Clifton autor de várias obras sobre a fenomenologia da música, refere-se ao fenómeno do silêncio musical como elemento participante na representação do tempo, espaço e gesto musical, estando intimamente ligado ao ambiente sonoro que o rodeia articulando o som, ao passo que o som lhe confere um carácter específico. O autor, considera pois que o silêncio não é sinónimo do nada, mas sim, que adquire significado em colaboração com o objecto sonoro. Pormenoriza o seu pensamento referindo-se a silêncios de escassez e ausência (*poverty silences*), bem como a silêncios férteis (*pregnant silences*), porém não é o silêncio em si mesmo que torna estes últimos ricos. Conclui por isso que os silêncios não possuem uma magia intrínseca (Clifton 1976).

Daniel Barenboim, no seu livro *A música desperta o tempo*, destaca o papel do silêncio como elemento estrutural e expressivo. Considerando que o som tem um carácter

⁶⁹ Trad.: Não se pensa de uma maneira contínua, escreve ele, não mais do que nos sentimos de uma maneira contínua ou que vivemos de uma maneira contínua. Há cortes, há a intervenção do nada. O pensamento bate como o cérebro e o coração. O nosso aparelho de pensar, em estado de carregamento não debita uma linha ininterrupta. Ele não fornece relâmpagos, nem abalos [...] é impossível dar uma imagem exacta da aparência do pensamento se não tivermos o branco e a intermitência.

efêmero que não permenece para sempre, estabelecendo uma relação permanente, constante e inevitável com o silêncio (Berenboim 2009)

A questão do silêncio é também levantada por C. Debussy numa carta que escreve a Ernest Chausson em Outubro de 1893, onde diz:

“Servi-me de um meio que me parece bastante raro; ou seja, (não se ria) do silêncio como agente de expressão, e talvez como maneira de fazer valer a expressão de uma frase” (cit. In Valente 1999, 91).

Inspiradas nessas leituras, estas páginas pretendem reflectir acerca do significado dos silêncios presentes na obra *La Voix Humaine* e questionar a sua importância e contribuição para a dramaturgia, expressividade e interpretação da obra musical.

No prefácio da obra original de Cocteau a questão do silêncio é realçada quando o autor refere os motivos que o levaram a escrever esta peça de teatro, sendo o primeiro o que seguidamente cito:

*“Le mobile mystérieux qui pousse le poète à écrire alors que toutes ses paresseuses profondes s’y refusent et, sans doute, le souvenir d’une conversation surprise au téléphone, la singularité grave des timbres, l’éternité des silences”*⁷⁰. (Cocteau 2002)

Da mesma forma, o compositor, no prefácio da partitura para canto e piano e da partitura de orquestra, recomenda que a duração dos *Points d’Orgue*⁷¹ tão importantes nesta obra, fiquem à responsabilidade da cantora.

⁷⁰ Trad.: - O motivo misterioso que leva o poeta a escrever mesmo quando todas as suas mais profundas preguiças se recusam a fazê-lo, e sem dúvida, a recordação de uma conversa inesperada ao telefone, a singularidade dos timbres, a eternidade dos silêncios.

⁷¹ O compositor usa o termo *Point d’Orgue* para se referir de uma forma geral às fermatas. Porém, o termo francês mais exacto para definir as suspensões sobre as pausas seria *Point d’Arrêt*.

“C’est du jeu de l’interprète que dépendra la longueur des points d’orgue, si importants, dans cette partition. Le chef voudra bien en décider minutieusement, à l’avance, avec la chanteuse”⁷² (Poulenc 1997).

Georges Prêtre refere que, nos ensaios antes da estreia da obra, ouviu Poulenc gritar:

“ Je veux mes silences! Je me fous de la musique!”⁷³ (Poulenc cit. in Berenguer 2008, 84)

No universo de *La Voix Humaine* o silêncio é explorado das mais diversas formas, acabando por ser um dos meios expressivos mais importantes para o sobreaquecimento emotivo que trespassa toda a obra. Tanto tem a função de acolher a palavra e expandir o seu significado, como, por vezes, antecipa ambientes, remete a personagem para si mesma (solidão), ou encerra em si uma plenitude de significados muito mais forte do que qualquer palavra. Como diz Carlos Pimenta, o silêncio é por vezes “*uma espécie de vácuo, um lugar de não distância onde os corpos não se encontram, mas onde vozes e pensamento podem viajar*” (Pimenta 2011, 5). É nesse “*não-lugar*” que o encenador refere que, tanto a intérprete como o público, são levados a construir novos sentidos e novas personagens para este discurso ambíguo .

Referi-me atrás à representação gráfica do silêncio na poesia de Claudel. De forma diferente, mas ainda assim explícita, também Cocteau apresenta na obra *La Voix Humaine* uma escrita entrecortada por silêncios, que se expressa por meio de um número menor ou maior de pontos. Essa apresentação gráfica do texto de Cocteau remete o leitor para um universo imaginário que está muito além das palavras. Em primeiro lugar, esses silêncios traduzem a solidão da heroína, que ao falar com o amante ou com outras pessoas que se atravessam na linha, está em situação de escuta. Porém, como essas personagens não estão presentes, não as podemos ouvir e, por isso, é o silêncio que responde.

⁷² Trad.: - É da maneira de interpretar da cantora que dependerá a duração das fermatas, tão importantes nesta partitura. O maestro deverá decidi-las minuciosamente e antecipadamente com a cantora.

⁷³ Trad.: - Eu quero os meus silêncios. Estou-me nas tintas para a música!

fasse? Vous êtes très désagréable..... Comment, ma faute..... pas du tout..... pas du tout..... Allô!..... allô, Mademoiselle..... On me sonne et je ne peux pas parler. Il y a du monde sur la ligne. Dites à cette dame de se retirer. (Elle raccroche. On sonne.) Allô! c'est toi? c'est toi?..... Oui J'entends très mal tu es très loin, très loin..... Allô!..... c'est affreux il y a plusieurs personnes sur la ligne..... Redemande. Allô! *Re-de-mande* Je dis: redemande-moi Mais, Madame, retirez-vous. Je vous répète que je ne suis pas le docteur Schmit Allô!..... (Elle raccroche. On sonne.)

Ah! enfin c'est toi..... oui..... très bien..... allô! oui..... C'était un vrai supplice de t'entendre à travers tout ce monde....

..... oui oui non c'est une chance..... Je rentre il y a dix minutes..... Tu n'avais pas encore appelé?..... ah!..... non, non..... J'ai dîné dehors..... chez Marthe..... Il doit être onze heures un quart Tu es chez toi? Alors regarde la pendule électrique..... C'est ce que je pensais Oui, oui, mon chéri..... Hier soir? Hier soir je me suis couchée tout de suite et comme je ne pouvais pas m'endormir j'ai pris un comprimé..... non un seul à neuf heures..... J'avais un peu mal à la tête, mais je me suis secouée. Marthe est venue. Elle a déjeuné avec moi. J'ai fait des courses. Je suis rentrée à la maison. J'ai mis toutes les lettres dans le sac jaune. J'ai..... Quoi?..... Très

Fig. 123: - (Cocteau 2002, 20-21)

O excerto (fig. 123) apresenta um dos muitos exemplos em que os silêncios levam o leitor a adivinhar quem são os interlocutores de *Elle*, uma vez que a sua identidade não é explícita. No início da página o texto revela uma conversa telefônica onde de repente se gera uma confusão, pois as linhas estão trocadas. *Elle* discute com uma senhora (*Dame*) que se atravessa na ligação por ineficiência do sistema telefônico. Subitamente aparece a telefonista (*Mademoiselle*), a quem *Elle* se queixa e pede para desligar a chamada da outra senhora que, na verdade, quer ligar para o *Dr. Schmidt*. Finalmente o telefone volta a tocar, e, desta vez, é o amante que está no outro lado da linha, por quem *Elle* aguardava ansiosamente. O tom inquieto e nervoso da conversa torna-se agora mais sereno. O discurso flui sem as interrupções motivadas pelas linhas trocadas, pela telefonista ou pela perda de linha. Apesar disso, as regiões de pontos são agora mais extensas pois

representam o discurso proferido pelo amante, ao qual *Elle* responde somente com, “*Oui*” ou “*Non*”. Na última parte do excerto *Elle* conta ao amante que passara mal na noite anterior e, quando ele mostra preocupação, ela disfarça dizendo que está tudo bem, embora na verdade se sinta muito mal e, ao contar esse episódio tinha, de facto, a intenção de lhe mostrar que a separação a fazia sofrer muito. Todas estas intenções são reveladas pelos silêncios, que sugerem uma leitura não convencional.

3.8.1. - Tipos de silêncio

- Silêncio da orquestra/Voz não acompanhada

À semelhança da obra de Cocteau, também a adaptação musical criada por Poulenc evidencia os silêncios como elementos expressivos, de tal forma que, dos 780 compassos que partitura apresenta, 186 apresentam ausência de música na parte de orquestra, ficando a voz completamente só. Estes silêncios traduzem muitas vezes a ausência do amante e a condição trágica de *Elle*, que ao longo da obra luta pela sua única razão de viver. Também ocorrem frequentemente sempre que há um choque emotivo, como se mostra no exemplo seguinte. Durante a conversa ao telefone *Elle* e o amante falaram das coisas dele que ainda permaneciam em casa dela. Ele pediu-lhe que reunisse tudo para que o mordomo fosse buscar no dia seguinte. *Elle* mostra-se chocada com a urgência do amante em reaver os seus pertences e deixa escapar o seu espanto e angústia numa frase entrecortada em sussurro (Fig. 124).

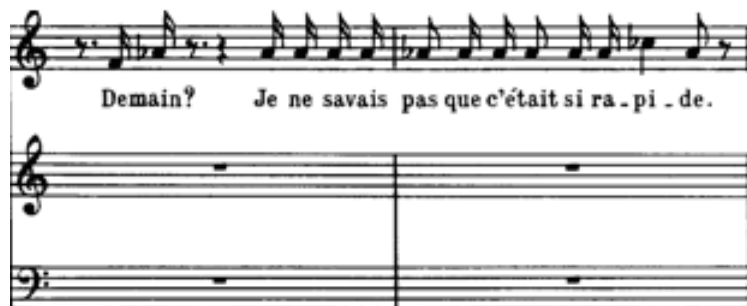


Fig. 124: Silêncio - voz não acompanhada. - (c. 188).

No excerto seguinte (Fig. 125) *Elle* decide contar a verdade acerca da noite anterior e começa por dizer que ficou em casa e não comeu nada, para depois confessar que se tentou suicidar.

É curioso verificar que os momentos em que a voz se apresenta sem acompanhamento orquestral correspondem quase sempre a emoções sinceras, em que a protagonista assume a verdade dos seus sentimentos.



Fig. 125: Silêncio- voz não acompanhada. - (c. 407).

- *Points d'orgue*

Outro tipo de silêncios explorados pelo compositor nesta obra são os *Points d'Orgue* referidos pelo próprio Poulenc no prefácio da partitura. Eles traduzem-se numa variedade imensa de fermatas que ocorrem nos sítios mais variados e são acompanhadas de variadas indicações de duração. Embora haja momentos em que as fermatas estão colocadas sobre acordes ou notas, neste contexto menciono somente as que estão associadas a momentos de silêncio. Elas situam-se por cima de respirações, barras simples ou barras duplas de compasso, adquirindo assim uma expressão de acordo com o momento em que ocorrem.

O gráfico seguinte (Gráfico 2) expõe a totalidade das fermatas ocorrentes nos 780 compassos que encerram a obra:

The musical score consists of 12 staves, each with a treble clef. The time signatures vary throughout the piece, including 3/4, 2/4, 3/8, 4/4, and 2/2. Red circles are drawn around specific notes, often with a fermata, and are accompanied by labels: 'long', 'court', 'on sonne', and 'Elle racroche'. A red box highlights a measure at the end of the 4th staff. The score includes various musical notations such as eighth notes, sixteenth notes, and rests.

Staff 1: 3/4 time. Notes are mostly eighth and sixteenth notes. A red circle highlights a note with a fermata, labeled 'court'. A red circle highlights a note with a fermata, labeled '5'.

Staff 2: 3/4 time. A red circle highlights a note with a fermata, labeled 'long'. A red circle highlights a note with a fermata, labeled '(on sonne)'.

Staff 3: 3/4 time. A red circle highlights a note with a fermata, labeled 'long'. A red circle highlights a note with a fermata, labeled 'on sonne'.

Staff 4: 3/4 time. A red circle highlights a note with a fermata, labeled '6'. A red circle highlights a note with a fermata, labeled '(Elle racroche)'. A red box highlights a measure at the end of the staff.

Staff 5: 3/4 time. A red circle highlights a note with a fermata, labeled '(on sonne)'.

Staff 6: 3/4 time. A red circle highlights a note with a fermata, labeled 'long'.

Staff 7: 3/4 time. A red circle highlights a note with a fermata, labeled 'long'.

Staff 8: 3/4 time. A red circle highlights a note with a fermata, labeled 'long'.

Staff 9: 3/4 time. A red circle highlights a note with a fermata, labeled 'long'.

Staff 10: 3/4 time. A red circle highlights a note with a fermata, labeled 'long'.

Staff 11: 3/4 time. A red circle highlights a note with a fermata, labeled 'très long'.

Staff 12: 3/4 time. A red circle highlights a note with a fermata, labeled 'long'.

167

168

169







The image displays a musical score with measures 529 through 634. The notation is in treble clef with various time signatures (2/4, 3/4, 4/4, 5/4). Red circles highlight specific notes or groups of notes, often accompanied by annotations indicating duration or performance style:

- Measure 529:** A note is circled with the annotation "long".
- Measure 539:** Two notes are circled, both with the annotation "long".
- Measure 549:** A note is circled with the annotation "long".
- Measure 559:** Three notes are circled. The first is labeled "très long", the second "long", and the third "très long".
- Measure 576:** A note is circled.
- Measure 584:** A note is circled.
- Measure 593:** Three notes are circled. The first is labeled "très long", the second "très long", and the third "très long".
- Measure 597:** Two notes are circled.
- Measure 599:** A note is circled.
- Measure 606:** A note is circled with the annotation "long".
- Measure 616:** Two notes are circled.
- Measure 624:** A note is circled with the annotation "long".
- Measure 634:** A note is circled with the annotation "(cri sourd) long".

Gráfico 2 – Fermatas

Como já referido as fermatas ocorrem maioritariamente sobre momentos de silêncio, que podem ser pausas, respirações, barras de compassos simples ou duplas. Com menor frequência ocorrem sobre notas ou acordes. Quer num caso, quer noutro, contribuem para a ambiguidade e subjectividade do discurso. Contudo, neste capítulo, só são alvo de reflexão as fermatas sobre momentos de silêncio.

O quadro seguinte (Quadro 11) expõe uma síntese da ocorrência das fermatas ao longo da obra.

Tipos de fermatas	Número de ocorrências em toda a obra
	4
	55
long 	23
très long 	7
court 	2
très long silence 	1

Quadro 11 – Tipos de fermatas e ocorrências ao longo da obra

Verifica-se que a segunda maior ocorrência de fermatas acontece sobre barras duplas do compasso, o que não é certamente um acaso, pois, salvo uma ou duas excepções, essas indicações preparam as mudanças de ambiente, como é o caso da fermata que antecede a

frase em que ele insinua que ela gosta de representar (comp. 125), ou as duas fermatas que enquadram o suspiro sobre as palavras *Chéri...chéri* (comp. 441- 442).

Os exemplos seguintes expõem as fermatas quadradas: Estas distinguem-se das redondas quanto à sua duração.⁷⁴ A sua ocorrência na partitura é escassa, resumindo-se somente a quatro vezes. As figuras abaixo indicadas mostram em que situações diferentes ocorrem. Apesar das diferenças entre elas, há um ponto em comum: estas *fermatas* acabam por constituir cesuras momentâneas que contribuem para a mudança mais ou menos brusca de ambiente, ou do estado de espírito da personagem.



Fig. 126: Fermata quadrada sobre uma respiração - (c. 46).

Este exemplo (Fig. 126) mostra a fermata quadrada que ocorre na sequência de uma grande agitação. Este silêncio, embora breve, cria um momento de grande *suspense* pois antecipa um novo toque da campainha do telefone, que encerra em si certo nervosismo na resposta da mulher, já que ela espera que a qualquer momento seja o amante a telefonar e,

⁷⁴ Segundo Claude Abromont a fermata quadrada tem uma duração mais longa do que a fermata redonda (Abromont 2001). Porém no livro de Notação Musical de José Guilherme Sacramento (Sacramento 2007) lê-se que a fermata quadrada já foi usada para designar uma suspensão curta em várias obras. Laars Edlund, corrobora esta segunda versão (Edlund 1983). Em *La Voix Humaine*, as fermatas quadradas aparecem sempre num contexto em que o silêncio é breve.

embora deseje muito que isso aconteça, receia essa conversa, pois intimamente sabe que será a última vez que fala com ele.



Fig. 127: Fermata quadrada sobre uma barra simples - (c. 154).

Neste caso (Fig. 127) a fermata quadrada situa-se sobre uma barra de compasso. A cesura que ela introduz delimita a passagem em que os dois amantes revivem momentos dolorosos da relação, e antecipa o momento seguinte, em que *Elle* recorda um Domingo feliz passado em *Versailles*, na esperança de que essa recordação desperte no amante o amor que outrora sentiu por ela.

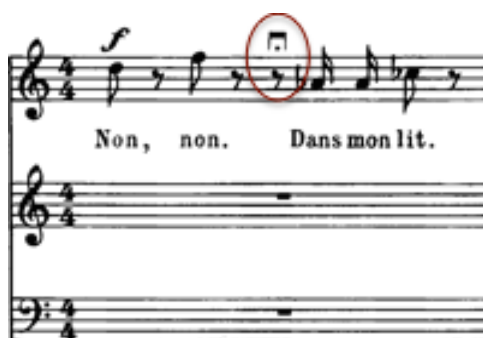


Fig. 128: Fermata quadrada sobre uma pausa de colcheia - (c. 526).

Agora (Fig. 128) a fermata situa-se sobre uma pausa de colcheia, correspondendo somente a uma certa hesitação no discurso de *Elle*, quando conta ao amante que se deitara

com o telefone na sua cama. Esta hesitação pode corresponder a um simples sentimento de embaraço, uma vez que os dois já não estão juntos e, por isso, aos olhos do amante, pode parecer ridículo que ela se deite com o telefone, esperando pelo telefonema dele. Também pode significar uma mentira, com o intuito de lhe criar algum mal-estar ao constatar que ainda é tão importante para aquela mulher. A sua expressão vocal deve corresponder a uma simples inflexão gutural.



Fig. 129: Fermata redonda longa sobre uma barra simples de compasso - (c. 223).

Na figura 129 o silêncio provocado pela fermata redonda provoca uma ruptura para com ambiente anterior, em que *Elle* se mostrava desconfiada relativamente ao sítio de onde o amante lhe estaria a telefonar, para, de repente, o discurso se interromper, passando a um tom de ternura, qual jogo amoroso, em que *Elle* adivinha coisas sobre o amante, fazendo passar a ideia de que o conhece tão bem, que mesmo à distancia é como se o visse e lhe adivinhasse os movimentos. Trata-se de um silêncio mais alargado, que dá tempo à protagonista de preparar um rumo diferente à conversa, fingir que acredita nas mentiras do amante e mostrar-lhe como ainda tem ternura por ele.



Fig.: 130: Fermata longa sobre barra dupla de compasso - (c. 554).

A figura 130 expõe uma fermata sobre a barra dupla provocando um silêncio que não introduz qualquer mudança de ambiente ou de estado de espírito. Esta pausa é, simultaneamente, o auge do desespero e do cansaço e o recuperar de forças para continuar o discurso de auto-comiseração que ainda durará mais cinco compassos.



Fig. 131: Fermata longa sobre uma pausa de semínima - (c. 36).

A figura 131 expõe outro tipo de ocorrência da fermata. Neste contexto, este silêncio reflecte uma certa impaciência da parte da protagonista, no entanto, pelo facto de

acontecer sem que a orquestra esteja presente, o seu tempo é bastante livre, cumprindo o livre fluir do seu discurso.



Fig. 132: Fermata curta sobre uma barra simples de compasso - (c. 706).

No exemplo da figura 132 a fermata surge acompanhada da indicação “Court”. Ela representa uma mudança brusca no discurso, que passou de uma atmosfera terna e sensual a uma certa agressividade. Esta viragem é sugerida pela imaginação da voz do amante e pelas indicações expressivas que remetem para o discurso do lado de lá.



Fig. 133: Fermata muito longa sobre barra dupla de compasso - (c. 711).

Neste caso (fig. 133), a fermata sobre uma barra dupla é acompanhada da indicação “*très long*”, preparando a cena final. Este silêncio adivinha o fim trágico da história e contém em si a resignação e dor da heroína.



Fig. 134: Fermata simples sobre pausas de colcheia - (c. 728).

Este tipo de fermata (Fig. 134) acontece sempre num contexto de grande agitação. Neste caso, refere-se à fase das interrupções telefônicas. *Elle*, ao falar de assuntos sensíveis com o amante, diz de repente que era bom se a telefonista lhes cortasse a ligação por acaso, pois tornaria aquela conversa menos penosa para os dois. Logo a seguir, arrepende-se do que disse, porque ele insinuou que *Elle* já não lhe ligava. As fermatas surgem neste contexto como soluços ou hesitações, num discurso em que os sentimentos dos protagonistas ficam turvos e se misturam



Fig. 135 : Très long silence - (c. 493)

O exemplo da figura 135 expõe uma fermata longa sobre uma pausa que ocupa um compasso. Esse silêncio ocorre após o momento em que Elle se parece que o amante está numa festa, pois ouve música. Mas o amante mente-lhe dizendo que são os vizinhos. Ela finge que acredita embora fique exaltada, dizendo-lhe que bata na parede, pois não são horas de ouvir música com aquele volume. Depreende-se que também ela fale alto porque a linha vocal apresenta-se escrita numa região aguda da voz, correspondente à zona de passagem da voz de soprano. Mais difícil para a cantora se torna esta passagem por o compositor ter assinalado essa linha com uma articulação de *marcato*. O silêncio surge precisamente no final dessa secção sugerindo cansaço e o retomar de forças.

- **O estilo recitativo**

Outro meio de expressão dos silêncios nesta obra prende-se com o estilo vocal usado pelo compositor. Próxima do recitativo, essa escrita silábica associada ao ritmo da palavra segue frequentemente o ritmo respiratório ansioso ou assustado da personagem. Nestes casos, os silêncios revelam o carácter desesperado da personagem e provocam frequentes interrupções no discurso, que vão evoluindo num crescendo de ansiedade. Esse crescendo emotivo é criado pela introdução de pausas que cortam o sentido do texto, como se a personagem estivesse ofegante e não conseguisse concluir as frases. No clímax deste episódio a frase “*je devenais folle*” (eu ia enlouquecendo) adquire o seu sentido literal, porque surge num contexto em que a melodia se situa sempre no registo médio, e, porque neste discurso aflito o dó agudo sobre a palavra “*folle*” evoca, em sentido literal, uma certa loucura. (Fig. 136).

(hagarde)

par.ce qu'à for.ce d'atten.dre ton té.lé.phone, à for.ce de regarder

384

Presser toujours

l'ap.pa.reil, de m'asseoir, de me le.ver,

387

de marcher de long en lar.ge, je de.ve.nais fol . le!

Fig. 136: O estilo recitativo - (c. 382-389)

Para verificar como as intérpretes percebem os silêncios, pareceu-me importante estabelecer uma relação de andamento entre as três gravações e as anotações de silêncio grafadas na partitura.

Selecionei o seguinte excerto (fig. 136) em que *Elle* toma conhecimento de que o amante e a noiva irão para *Marseille* passar a lua de mel. Depreende-se pelo sentido do texto que, outrora, quando a relação existia e era feliz, essa cidade era um destino muito apreciado pelo casal. Daí o choque de *Elle* ao imaginar que eles irão partilhar espaços que no passado ela partilhara com o seu amante. Suplica-lhe que não fiquem no hotel onde habitualmente ficavam no passado e onde viveram momentos tão felizes.



Fig.137: À marseill'? - (c. 735)

Os silêncios não foram isolados, porque eles se articulam com o que os precede e com o que lhes sucede e, portanto, só adquirem sentido se forem integrados no discurso poético e musical. Eis uma medição, com cronómetro, de cada interpretação para o trecho “À Marseil’?” (Quadro 12).

Intérprete	Tempo	Andamento
Denise Duval	02.33	♩ =65
Carol Farley	03:10	♩ =72
Júlia Migenes	02:15	♩ =74

Quadro 12 – Relação de tempo na interpretação de três cantoras para o trecho da obra “à Marseil’?”: (Duval 1917); (Farley 2006); (Migenes 2009)

A relação dos silêncios com o tempo é uma das relações possíveis, embora considere que se podem estabelecer muitas outras como, por exemplo, a das expressões faciais com os respectivos silêncios. Como ilustração incluí um excerto das três gravações em vídeo (Anexo V - excertos de *La Voix Humaine* (Duval 1970); (Farley 2006); (Migenes 2009), onde podemos ver que as cantoras se expressam facialmente e gestualmente de forma semelhante quando cantam o trecho atrás referido. Facialmente, a expressão é de autentico choque: elas agarram o receptor com ambas as mãos, olham para o infinito e as suas faces paralisam, o tom da voz decresce e é quase sussurrado, o que Denise Duval consegue sublimemente. No caso da gravação com a cantora Júlia Migenes essa secção é também particularmente expressiva, na medida em que a voz quase deixa de cantar para passar ao registo da fala. Contrariamente, a gravação com Carol Farley adultera completamente o espírito desta passagem, no que se refere à expressividade vocal, pois usa sempre demasiada voz, o que contraria, em primeiro lugar, as indicações do compositor: *presque parlé (surtout pas forte)*; *Un peu plus vite mais très peu (sans nuances)*, que exprimem um estado de espírito angustiado. Por outro lado, esta cantora parece não se posicionar dentro da personagem, o que dá uma imagem falsa das emoções que tenta exprimir. De acordo com as indicações de Cocteau, numa carta escrita a Poulenc alguns meses antes da estreia, o autor refere que a aparência da personagem não deve ser trágica nem frívola (Buckland 1991), o desempenho de Carol Farley é a antítese destas recomendações. Na mesma carta Cocteau recomenda que a protagonista tão pouco deve expressar uma elegância cuidada, embora se veja que se trata de uma mulher que costuma ser elegante. O único elemento trágico na sua aparência deve ser um xaile ou um casaco

que traz pelos ombros como símbolo do gelo que se apoderou da sua alma desde que foi abandonada.

Capítulo IV

Questões de Interpretação

4.1. - As emoções presentes na obra

Ao longo dos capítulos anteriores foi referida várias vezes a variedade de emoções expressa musicalmente através dos elementos da estrutura musical. Porém ainda não se reflectiu sobre os sentimentos que estão por detrás destas emoções e nos quais se inspira a obra: o amor e a ruptura amorosa.

A psicóloga Pilar Morales (Morales 2009) refere-se à importância do amor desde o nascimento e ao longo de toda a vida, reforçando a ideia de que todo o ser humano necessita de amar e ser amado.

Freud, um dos cientistas pioneiros no estudo das emoções considerava que viver com amor contribuía para metade da saúde psicológica (Freud 2012).

Mariano Yela (cit. in Bosh 2009, 65) a propósito desta discussão dizia que talvez o amor não seja necessário para viver, mas para que valha a pena viver-se.

Os três autores traduzem com veemência a importância do amor inscrita nas emoções humanas elevando-o à condição de emoção imprescindível no alcance da plenitude e da felicidade.

Porém, a grandiosidade deste sentimento é directamente proporcional à complexidade emotiva que lhe está associada, descrita por Pilar Morales como polivalente, paradoxal e mutável. Polivalente porque de cada vez que se ama, ama-se sempre de uma forma diferente. Paradoxal, porque o amor pode ser compatível com a dor, com a frustração, resignação e até com a infidelidade. Por fim mutável, porque ao longo da vida o sentimento vai mudando. Conclui-se pois, que o amor não é sinónimo de estabilidade, nem a ruptura amorosa significa forçosamente o fim do amor.

A ruptura amorosa, numa perspectiva psicológica, é uma das reacções emocionais à perda de um relacionamento significativo e denomina-se luto. O processo de luto varia de pessoa para pessoa, podendo ser mais ou menos longo de acordo com a magnitude da situação, ou seja: a intensidade com que se vive a ruptura depende do apego e das circunstâncias que geraram essa mesma ruptura. Considera-se em Psicologia, que o luto passa por diversas fases sendo uma delas a negação, outra a raiva, a negociação, e por fim a aceitação e superação (Bosh 2009). A primeira fase, segundo a autora, é comparável a

um pesadelo, em que o sujeito nega a realidade tentando convencer-se mil vezes que nada aconteceu. Apresentando sinais de grande confusão, não tem capacidade para assumir a realidade, portanto nega-a. A segunda fase corresponde a uma tomada de consciência da realidade, onde se procura todo o tipo de explicações para algo cuja causa não se compreende - é a fase da raiva. A terceira fase corresponde ao estado de desesperança, em que sem uma solução à vista, a pessoa sente-se perdida vive alheia de tudo o que se passa à sua volta, sem encontrar interesse em nada - é a fase da depressão -. A quarta fase do luto denominada – negociação – surge perante a hipótese de perda. Nesse período, o sujeito faz promessas ou sacrifícios desejando que essa perda não seja real. Por fim, a fase da superação corresponde ao momento em que a pessoa encontra mecanismos de adaptação e começa a vencer a depressão.

O processo do luto pode, no entanto, desencadear um processo de melancolia. Trata-se de um estado patológico semelhante ao luto, mas enquanto que o luto é um estado transitório, a melancolia é um estado depressivo do qual o sujeito não consegue sair, a não ser com auxílio médico (Freud 2009).

Este conhecimento ajuda-nos a traçar um perfil psicológico da personagem principal da ópera em questão, que de acordo com os dois estados atrás referidos pode assumir características muito diferentes: a simples tristeza ou depressão – sentimentos que caracterizam genericamente o estado de luto -, ou atitudes mais desequilibradas, próprias de um quadro clínico patológico equivalente a um estado de melancolia.

Transpondo as emoções para a ópera, é evidente que a relação do casal terminou, mas que o amor de *Elle* pelo amante ainda permanece igual. Daí o sofrimento extremo e a imagem de uma mulher dependente, frágil, que pode chegar a ser obsessiva, pela ânsia com que deseja que tudo volte atrás. Por estar demasiado isolada do mundo não consegue avaliar claramente a situação presente, embora tenha consciência de que o amante se vai casar com outra mulher no dia seguinte. Contudo, a sua tristeza advém do facto de sentir que já não é amada por aquele homem a quem se entregou plenamente nos últimos cinco anos da sua vida. A comunicação que se estabelece entre os dois nesta última conversa

telefónica deixa-a ainda mais destroçada, porque o amante não se mostra honesto em vários momentos da conversa agravando substancialmente a sua fragilidade e depressão.

O motivo pelo qual, na primeira parte de obra, *Elle* tenta esconder as suas emoções e disfarça constantemente a sua dor, à luz da primeira etapa do luto, enquadra-se num processo de negação, onde ela prefere acreditar que a relação ainda terá uma salvação. Por esse motivo ignora os factos e prefere não ver as mentiras do amante, a não ser no momento em que não pode fugir à evidência da mentira. A raiva está presente de uma forma subtil, porque, na verdade, a protagonista raramente se exalta com o amante, por receio de revelar outras facetas que o possam chocar e desligar definitivamente a chamada. Por isso, *Elle* direcciona essa raiva contra si própria culpando-se e desculpabilizando o amante. Outras vezes tenta subtilmente levá-lo a assumir as suas mentiras, mas imediatamente recua na sua intenção com medo que ele se zangue, já que ele desconhece esse tipo de atitude nela, e portanto, as suas reacções podem ser imprevisíveis.

A fase da depressão é transversal a toda a ópera, no entanto há episódios onde esse estado é mais notório, como por exemplo, o momento em que ele lhe pede que ela reúna todas as suas coisas e as envie por Joseph, o momento após a mentira, em que ele despacha a conversa e lhe diz que está cheio de sono, ou o momento em que ele anuncia que irá passar a lua de mel em Marseille. A recordação das viagens a Marseille, bem como outras recordações do passado também constituem episódios que alimentam o estado depressivo da personagem, pois embora se tratem de recordações felizes, em contraste com o presente e a perspectiva futura da relação, tornam-se momentos tristes, e lembram-na que essa felicidade está irremediavelmente perdida.

A negociação também está presente nessas recordações do passado, como tentativas de *Elle* despertar no amante as coisas maravilhosas que ambos partilhavam, e quem sabe, trazê-las ao presente. Similarmente o episódio de cumplicidade feliz, em que *Elle* adivinha o que o amante faz do outro lado da linha, ou os momentos em que ela o leva que a assumir a mentira. Todos eles procuram apagar a tristeza presente com as alegrias do passado.

Na ópera, *Elle* não chega à fase da aceitação ou da superação. Na verdade ela resigna-se à ruptura amorosa, mas não chega a ultrapassar o estado depressivo. Apesar disso não se pode afirmar que não houve um desenvolvimento na história, pois o fim da ópera é só o final de uma conversa telefônica cuja duração foram cerca de 50 minutos. O que acontece para além dessa cena é deixado à imaginação de quem vê e ouve. Será mais um dos momentos em que a intérprete e expectador se projectam na personagem, segundo as suas próprias vivências. Na ópera a história vai para além da cena visível e audível.

À semelhança de um teste psicológico em, que perante uma imagem abstrata somos levados a dizer o que vemos projectando o nosso interior nessa imagem, também nesta ópera o nosso perfil, quer como intérprete, quer como expectador, se projecta na personagem principal levando a leituras diversas. Daí o entendimento, por vezes divergente, manifesto por algumas das intérprete entrevistadas.

4.1.1. – Densidade, variedade e contraste de emoções.

O contraste de emoções nesta obra é constante, porém nem sempre evidente: tanto se reflecte nas indicações expressivas, na agógica, na mudança brusca do timbre associado aos motivos, como se revela de uma forma mais subtil, levando-nos a uma leitura subliminar. São exemplos disso os vários excertos onde é clara a contradição entre o texto escrito e o texto subentendido. Embora esta questão esteja bem visível no ponto 4.2.1 (sugestão de um subtexto), não podia deixar de o mencionar neste contexto. A título de exemplo inserem-se no quadro seguinte (Quadro 13) várias situações onde o texto escrito nos leva a ler nas entrelinhas:

A súbita passagem de um estado de espírito a outro que lhe é oposto poderiam definir a personagem como histérica, melodramática ou desequilibrada. Porém, como se explica no ponto anterior não se optou por essa leitura psicológica. Não obstante essa opção considera-se que o contraste emotivo está profundamente ligado à insegurança e desespero da personagem.

Compasso	Texto escrito	Texto subentendido
63	<i>C'est ce que je pensais</i>	Ora pois.....pensas que me enganas. Sabia que arranjarias uma desculpa...que previsível...
87-88	<i>Très forte</i>	Sinto-me um trapo...Se soubesses como estou de rastos...
115	<i>Le sac, tes lettres et les miennes, tu peux le fair' prendre quando tu veux</i>	Não me leves as nossas cartas.....como podes ser tão cruel...?
301	<i>Si, attendez, Auteuil Zéro quat' virgule sept</i>	Ai, Se soubessem como conheço de cor este número, de tanto ligar para ele...
341	<i>Tu as sommeil ?</i>	Como te atreves a dizer que tens sono? Depois de me teres mentido descaradamente, ainda tens essa coragem?!
347	<i>Rien, rien, je n'ai rien...je te jure que je n'ai rien...</i>	Não vale a pena dizer-te como me feriste. Nunca perceberias...
360	<i>C'est parce que je viens de te mentir</i>	Vá.....assume tu também que me mentiste!
741	<i>J'aimerais que tu ne descendes pas à l'hotel où nos descendions d'habitude</i>	Certamente te lembras do que lá fazíamos....como fomos felizes....
771	<i>Dépêche-toi. Vasy, coupe, coupe</i>	Não desligues.....fica comigo...
773	<i>Vite!</i>	Não desligues já.....morro de medo de ficar sozinha

Quadro 13 - O texto subentendido

Nesse sentido a densidade das emoções agrava substancialmente a dificuldade da obra, porque sendo o amor e a ruptura amorosa um sentimento que todos nós experimentamos na vida, é fácil revermo-nos em certas situações do drama, o que torna mais vivido e por isso mais difícil, na medida em que a emoção quando é intensa pode comprometer o fluir natural do discurso.

4.1.2. - Escrita silábica

*“It is a monstrous work lasting 40 minutes but perfectly singable with the pauses”*⁷⁵
(Poulenc cit. in Buckland 1991, 253).

Poulenc refere-se à dificuldade da obra numa carta que escreveu a Pierre Bernac a 11 de Agosto de 1958: a dificuldade da obra reside, por um lado nos cerca de 40’ que uma só cantora está em cena sozinha. Por outro lado na exigência em conseguir que as outras personagens invisíveis e inaudíveis ganhem existência, através da entoação, dos silêncios, do gesto e expressão facial.

Já foi já referido o estilo próximo do recitativo associado à declamação, que a melodia adopta a maior parte das vezes. Há porém outros momentos, em que a linha melódica é muito mais lírica, exigindo da intérprete um grande controlo e sustentação da respiração. Outra dificuldade da obra reside precisamente nesta alternância, entre manter um tom natural, próximo da fala e conseguir rapidamente estar-se preparada para as frases mais líricas, onde o âmbito da tessitura é mais alargado e exige uma maior abertura e outro tipo de articulação, bem como, a sustentação do som já referida, que permite a expressão de todas as qualidades e nuances da voz. Denise Duval, reforça esta questão no registo em DVD produzido por Dominique Delouche aconselhando a jovem cantora, Sophie Fournier, a tomar cuidado e resguardar-se antes de cantar o dó agudo na passagem *“je devenais folle”*. Afirma ainda que quando se canta esta obra, sobretudo se, se fizer várias récitas, deve evitar-se cantar outras coisas que, segundo a sua experiência entram em conflito vocal com esta escrita (Duval 2009).

⁷⁵ Trad.: É uma obra monstruosa que dura 40 minutos, mas perfeitamente cantável com as pausas.

4.2. – Imagem mental de suporte

A necessidade de construir um subtexto impôs-se, em primeiro lugar, no sentido de auxiliar o esforço de imaginação do discurso que não está escrito. Em segundo lugar, como exercício na ampliação do pensamento acerca do texto que está presente, para que os episódios estanques fiquem assim conectados por um fio condutor do pensamento, fluindo mais naturalmente.

O texto de Cocteau apresenta somente o discurso de *Elle*, que por sua vez leva a imaginar as perguntas, respostas, comentários ou silêncios do outro lado da linha. O próprio compositor, sugeria a Denise Duval que imaginasse as perguntas feitas pelo seu interlocutor, para que as suas intervenções tivessem o relevo merecido (Berenguer 2008, 84).

O ambiente musical criado pelo compositor Francis Poulenc, ajuda à compreensão desse universo invisível. Porém, ainda assim, as interpretações do que é, ou não, dito podem ser muito variáveis, razão pela qual, senti a necessidade de escrever um subtexto que servisse de guia à minha leitura desta obra e me ajudasse a ter um pensamento contínuo, que favorecesse uma interpretação mais autêntica. Assumo, no entanto, que durante a interpretação da obra haja vários momentos em que me desvie das ideias expostas neste subtexto, fruto da espontaneidade do momento e dos vários estímulos ocorrentes no momento da *performance*.

Nesta obra, em particular, a carga dramática que está por detrás de cada palavra exige uma vivência interior daquela situação, para que a palavra surja plena de significado, e não se apresente vazia de conteúdo. Constantin Stanislavksi refere-se a esta questão no seu livro, *A Construção da personagem*, dedicando inclusivamente um capítulo à criação do subtexto referindo que em palco nunca se deve usar uma palavra sem alma ou sem sentimento. Segundo o autor, a função da palavra em cena deve ser despertar toda a espécie de sentimentos, desejos, pensamentos, imagens interiores, sensações visuais e auditivas, por meio do actor e com o objectivo de chegar ao público (Stanislavksi 1986).

4.2.1. - Sugestão de um subtexto

O subtexto que se apresenta inclui o discurso das personagens que não são visíveis: *Madame, Mademoiselle* (a telefonista), o amante, e Joseph (o mordomo), assim como o pensamento da personagem principal, ao longo da obra. Inclui ainda as indicações expressivas contempladas pelo compositor na partitura.

Elle aguarda há dias o telefonema do amante. Soube por uma revista da alta sociedade que ele se irá casar no dia seguinte com outra mulher, e por isso sofre desesperadamente. Isolou-se no seu apartamento e tem tido uma vida desregulada. Não come, não dorme, a não ser com o auxílio de comprimidos, não sai à rua nem fala com ninguém. Apesar de se tratar de uma mulher chique, mostra-se um pouco descomposta por acabar de acordar e estar claramente perturbada. Portanto, o seu estado de espírito quando finalmente ouve o telefone, é de extrema ansiedade e nervosismo. Mas, quando consegue finalmente falar com o amante, tenta disfarçar a sua dor, fazendo de conta de que está tudo bem, porque tem receio de se mostrar fraca, e, sobretudo, tem ainda uma esperança vã de que ele ainda volte atrás.

1 - Elle

2- *Itálico* - Discurso das personagens não presentes

3 - () – O pensamento de *Elle*

4- [] - Intenções que acompanham a fala das outras personagens

5- (**Negrito**) – As indicações expressivas propostas por Poulenc

• Toca o telefone

(violent)

Elle: Está?! Está lá?!

Desconhecida: *Desligue minha Sr^a....está a ocupar a linha...[fala com uma voz anasalada, irritante e pouco educada]*

Elle: Não está a perceber minha Sr^a . Somos muitos em linha. Por favor, desligue a Sr^a.

Desconhecida: *Eu?! Mas porque hei-de ser eu a desligar?*

Elle: Porque eu sou assinante! [diz isto com um tom de voz altivo]

Desconhecida: *Então pensa que tem prioridade....somos todos iguais.....tenho tanto direito como a senhora.*

Elle: Mas desligue a senhora!!

Telefonista: *Está?! Está lá?!*

Elle: Está? Menina?!

Telefonista: *É de casa do Dr. Schmidt?*

(au comble de la violence)

Elle: Claro que não é de casa do Dr. Schmidt....(só me faltava esta...por acaso tenho voz de homem? Ainda por cima com um nome alemão? Santa paciência...só faltava dizer que tinha bigode..)

Telefonista: *Mas não fala do 07?*

Elle: Zero oito e não zero sete....está?....isto é ridículo!!!

Telefonista: *Mas a Sr^a estava à espera de alguém?*

(morne)

Elle: Alguém tenta falar comigo....não sei....(deseja que seja o amante mas até tem receio de pronunciar o nome dele).

- **Desliga o telefone.**

Toca o telefone

(en s'énervant)

Elle: Está?! (ouve a mesma voz de mulher) Mas minha senhora, o que quer que eu lhe faça??

Desconhecida: *que desligue...a culpa disto é sua!!*

Elle: Como? A culpa é minha? – de todo....

Telefonista: *Está lá?*

Elle: Está? Menina?!

Telefonista: *Faça o favor de dizer...*

Elle: Diga àquela senhora para desligar.

- **Desliga o telefone**

- **Toca o telefone**

(ouve primeiro a voz dele, o que a acalma imediatamente)

(mezzo voce)

Elle: Está, és tu? (Fala com doçura tentando disfarçar a irritação que sentiu quando as linhas estavam cruzadas)

O Amante: *Sim sou eu....estás bem?*

Elle: sim muito bem....foi um verdadeiro martírio encontrar-te no meio de toda esta gente...(Elle sente-se melhor por falar com o amante, mas exagera quando diz que se sente muito bem. Na verdade, sente-se muito mal)

O Amante: *mas apanhaste confusão na linha novamente?*

Elle: Sim...

O Amante: *ninguém se entende...quando assim é..*

Elle: Sim

O Amante: *estavas à minha espera?*

Elle: Não..... (Disfarça pois na realidade queria dizer: “se soubesses como tenho esperado por ti”).

O Amante: *Consegui apanhar-te..*

Elle: Foi uma sorte....(reforça a ideia do disfarce. Não quer que ele pense que os seus dias são vazios, e que só pensa nele).

O Amante: *Não estiveste em casa?*

(très naturel)

Elle: Entrei há dez minutos....já tinhas tentado ligar? (mente novamente, pois na realidade nunca saiu de casa).

O Amante: *Não...não tinha, mas jantaste no restaurante?*

(librement)

Elle: ah...não não, jantei fora em casa da Marta. (nova mentira. Não jantou. Não saiu e esteve sempre sozinha).

O Amante: *que horas são?*

Elle: devem ser onze e um quarto....estás em casa?

O Amante: *Sim estou...*

Elle: Então olha para o relógio (insinua com o tom de voz, que ele deve estar a mentir).

O Amante: *Oh...imagina que me esqueci de dar corda, e o relógio parou...*

Elle: Foi o que pensei (na verdade ao dizer isto é como se já adivinhasse aquela desculpa e deixa escapar um certo tom irónico).

O Amante: *e de resto como estás, estás bem?*

Elle: Sim, sim....meu querido.... (Se soubesses como estou mal...).

O Amante: *o que fizeste ontem à noite? (ele conhece-a e como tal duvida que ela esteja a ser verdadeira, por isso insiste na pergunta).*

(sans hâte)

Elle: Ontem à noite deitei-me cedo, mas como não conseguia dormir, tomei um comprimido.

O Amante: *Lá estas tu a encharcar-te outra vez em comprimidos. Pensei que já te tinhas deixado disso...*

Elle: Não....tomei somente um.....às nove horas. Estava com dores de cabeça...mas melhorei.

O Amante: *E então que fizeste depois?*

Elle: A Marta veio. Almoçou comigo. Fiz compras. Voltei a casa; eu....(é interrompida pelo que ouve do outro lado e fica em choque, com medo que a chamada caia).

O Amante: *Olha, queria dizer-te que me vou casar amanhã...*

(comme un cri)

Elle: O quê?!!! (Fica em choque, embora já saiba da notícia por outra via).

O Amante: *Continuas frágil....mas tens que reagir....tens que ser forte!*

(plus calme)

Elle: Muito forte.....tenho muita, muita coragem. (Diz o oposto do que sente. Na verdade não tem nenhuma coragem nem se sente forte)

O Amante: *então e depois? Ias a dizer que...*

Elle: Depois, vesti-me e a Marta veio buscar-me. Fui a casa dela..

O Amante: *Ela continua a mesma coquete?*

Elle: Ela foi perfeita.....tem aquele ar, mas na verdade não é bem assim...

O Amante: *Bem te dizia que ela no fundo era boa pessoa..*

Elle: Tu tinhas razão como sempre. (Elle assume uma postura humilde relativamente ao amante. Mesmo numa situação como esta, quase insignificante)

O Amante: *Diz-me, que vestido usaste?*

Elle: O meu vestido cor de rosa....e o meu chapéu preto...(fica contente de ele fazer a pergunta, e mente dizendo que usara o vestido que ele mais gostava e o seu chapéu preto, que certamente era do agrado dele)

O Amante: *Ainda os tens?*

Elle: Sim ainda tenho o chapéu na cabeça.....e tu acabas de chegar?Ficaste em casa? (mente-lhe novamente acerca do vestido e do chapéu, porque gostaria que ele a imaginasse assim vestida e que gostasse da sua imagem como outrora gostou)

O Amante: *estive a tratar daquele processo...*

(très léger)

Elle: Qual processo? Ah.....sim(despreza o que ele lhe disse, pois na verdade não lhe interessa falar de assuntos de trabalho naquele momento).

(interrupções na linha...)

(angoissé)

Elle: Está, querido?....Se nos cortarem volta a ligar imediatamente..

O Amante: *Está?estas aí? Já foste?*

(Plus calme)

Elle: Está? Não..... eu ainda cá estou

O Amante: *Queria pedir-te que reunisses as minhas coisas e as cartas...*

(Très calme et morne)

Elle: O saco?.....as tuas cartas e as minhas.....podes vir buscá-los quando quiseres.....(Fica novamente em choque por sentir que ele quer eliminar de casa dela todos os vestígios daquela relação rapidamente

O Amante: *eu sei que isto te faz sofrer, mas é melhor assim, se não vires as nossas coisas não pensas tanto em nós.*

(Très intense)

Elle: Um pouco duro.....mas eu compreendo....oh meu querido não te desculpes....é muito natural.....eu é que sou estúpida....(volta a expor a superioridade do amante e em contraposição a sua pequenez).

O Amante: não digas disparates....claro que não és estúpida

(dans un souffle)

Elle: tu és querido....tu és querido.....

O Amante: Também tu...

(Pathétique)

Elle: eu nem por isso.....não me julgava assim tão forte. Mas hei-de habituar-me e compreender..

O Amante: De repente até parece que estás a representar uma comédia....vá lá....deixa-te de cenas....

(très rapide)

Elle: Cenas.....???? que represento uma comédia?.....eu?....Tu conheces-me seria incapaz de me controlar a esse ponto.

O Amante: estás a ver? Já estás exaltada!!

Elle: De modo nenhum.....enganas-te.....estou muito calma.....tu perceberias....

O Amante: O que disseste?

Elle: Eu disse: Tu perceberias.....!....Não tenho certamente a voz de alguém que esconde qualquer coisa.....Ouve....eu decidi ter coragem e hei-de tê-la.....(chora)

Eu tenho o que mereço....quis ser louca....e ter uma felicidade louca....

O Amante: Não te faças de vítima. A culpa também foi minha...assumo que nem sempre agi correctamente...

Elle: Querido, ouve...está, querido.....deixa....está?deixa-me falar. Não te acuses. Tudo isto é culpa minha. Sim.....sim.....Lembras-te do Domingo em *Versailles*? E da história do pneu?

O Amante: Se lembro....não poderia esquecer uma cena daquelas.....

Elle: Ah.....vês? Fui eu que te quis acompanhar.....fui eu que te convenci.....fui que te disse que por mim tanto fazia..... (primeira birra entre os amantes)

O Amante: Pois lembro-me que amuaste durante dias....deixas-te de me ligar....

Elle: Não, desculpa...estás a ser injusto.....eu....fui eu que te liguei primeiro....numa terça-feira...tenho a certeza. Uma terça-feira, dia vinte e sete. (tenho tudo gravado como se fosse hoje)

O Amante: *Incrível como te recordas de todos os pormenores....continuas com uma memória de elefante...*

Elle: Pois....pensas bem que eu tenho todas essas datas de cor (nem tu sabes como me estão marcadas todas essas datas!!! Ao contrário de ti...)

O Amante: *A minha mãe ligou-me falou sobre ti...*

Elle: A tua mãe? Porquê?

Ele: *Convidou-te para apareceres e tomares um chá. Talvez assim não te sintas tão sozinha...*

Elle: Não vale a pena.....

O Amante: *Não vais aproveitar estes dias para visitar os teus pais?*

Elle: Ainda não sei.....sim talvez

O Amante: *Fazia-te bem sair, mudares de ares....Vais em breve?*

Elle: Oh não....imediatamente não.....e tu?

O Amante: *Eu vou viajar esta semana, por isso queria pedir-te que tivesses as minhas coisas reunidas amanhã. Peço ao Joseph que passe em tua casa a buscá-las.*

Elle: Amanhã?.....Não pensei que fosse tão depressa.....nesse caso....espera...é muito simples...amanhã de manhã o saco estará na porteira. O Joseph não terá que subir para o levantar. (fica nervosíssima por perceber que ele quer as suas coisas, não deixando assim que nada fique na casa onde viveram e lhe traga recordações desse tempo)

O Amante: *Obrigado. Mas então conta-me então o que vais fazer nos próximos dias...*

Elle: Oh....sabes como é..... ainda não decidi...é possível que fique, ou que vá uns dias até ao campo..... a casa da Marta.

O Amante: *Vais-te sentir melhor....fazes bem...*

Elle: sim meu querido, claro....meu querido...

O Amante: *Estou a ouvir-te mal.... (talvez ele esteja a fingir para acabar a conversa)*

Elle: Está?! E assim....? Só se eu gritar.....E tu, ouves-me?

O Amante: *Está? Está.....?! Oiço-te mal...*

Elle: É estranho, porque eu oiço-te como se tu estivesse no meu quarto. (ela ouve-o porque está receptiva e deseja ardentemente tê-lo perto de si. Imagina que ouve a sua voz

mais perto do que realmente soa, recordando tantos momentos em que ele ali estava ao seu lado naquele mesmo quarto). Está?... Está?... Bom agora sou eu que não te oiço

O Amante: *Ouves agora?*

Elle: Sim mas muito longinquamente.....

O Amante: *Ouçó-te agora..*

Elle: Já me ouves.... parece um jogo, ora tu, ora eu..... (leva a conversa para a brincadeira para aliviar a tensão).

O Amante: *Mas ouves-me mal?*

Elle: Não... muito bem..... oiço-te muito melhor do que há bocado, mas o teu telefone ressoa..... nem parece o teu telefone..... (insinua que ele não está em casa)

O Amante: *Claro que é o meu telefone..... Consegues ver-me? (induz este momento íntimo para dissipar a tensão que se estava a criar)*

Elle: É claro que sou capaz de te ver.....

O Amante: *Adivinha que lenço tenho ao pescoço..*

Elle: Que lenço?..... o lenço vermelho.... (era o lenço preferido dele)

O Amante: *E o que faço neste momento?*

Elle: Tens as mangas arregaçadas (quando estava em casa arregaçada as mangas da camisa e ela habituou-se a vê-lo assim)

O Amante: *E as mãos?*

Elle: na mão esquerda? – Tens o telefone..... Na não direita a caneta..... desenhavas no mata-borrão, perfis, corações, estrelas..... Ris-te?..... (Outrora quando vivam juntos ele tinha o hábito de desenhar no mata borrão enquanto falava ao telefone). Ela adivinha que ele sorri,

porque houve muita cumplicidade entre os dois ao ponto de poderem adivinhar pequenos gestos.

O Amante: *Como sabes se não me vês?*

Elle: Tenho os olhos no sítio das orelhas.....

O Amante: *Agora é a minha vez de te ver....*

Elle: Oh não meu querido, sobretudo não olhes para mim.....

O Amante: *Porque , tens medo?*

Elle: Medo?....Não se trata disso....é pior.....

O Amante: *Então?*

Elle: Enfim, perdi o hábito de dormir sozinha.

O Amante: *Tem calma....vais-te habituar...*

Elle: Sim

O Amante: *Tu és forte*

Elle: Sim

O Amante: *Promete-me que superas isto..*

Elle: Eu prometo-te.....és muito amável...

O Amante: *és uma mulher muito bonita e elegante...*

Elle: Não sei....Evito olhar-me. Não me atrevo nem a acender a luz do quarto de vestir.....(fala a sério embora deseje também que ele contrarie as suas palavras e elogie a sua elegância e beleza. No fundo que ainda se sinta atraído por ela).

O Amante: *Oh não digas disparates.....que parvoíce....*

Elle: Ontem encontrei-me cara a cara com uma velha senhora....

O Amante: *Uma senhora madura bonita, queres dizer?...*

Elle: Não, não.....uma velha senhora com cabelos brancos e uma infinidade de pequenas rugas...

O Amante: *Isso são as marcas da maturidade. Tens uma figura admirável...*

Elle: És muito bom, mas meu querido....uma figura admirável é pior que tudo...é bom para os artistas...Gostava mais quando me dizias: “esse focinhito feio”

O Amante: *Sabes que brincava contigo...nunca te achei feia...*

Elle: Sim, caro senhor.....eu estava brincar.....és tolo.....

O Amante: *Por vezes sou desajeitado.....perco o sensatez....*

Elle: Felizmente que és desajeitado e me amas.....se não me amasses e se fosses hábil, o telefone tornar-se-ia uma arma terrível.....uma arma que não deixa rasto.....nem faz barulho.....(Elle pega nas palavras do amante e acrescenta coisas que ele não disse, esperando que ele não a contrarie).

O Amante: *Estás a ser má.....*

Elle: Eu? Má?Está? Está?? Está, querido?.....onde estás???? Está? Menina? Está?.....Menina, cortaram-nos a ligação.....

- **Desliga**
- **Toca o telefone**

Elle: Está?, És tu?

Telefonista: *Está? Está a espera de alguma ligação?*

Elle: Não menina.....cortaram-nos a ligação...

Telefonista: *Sabe qual é o número de onde ligaram?*

Elle: Não sei.....quer dizer.....sim.....espere um pouco.....Auteuil zero 4,7.

Telefonista: *Está lá?..*

Elle: Está?

Telefonista: *Lamento, minha Sr^a, mas a linha está ocupada...*

Elle: Não está livre?.....Eu aguardo que me volte a ligar.....certo....

- **Desliga**
- **Toca o telefone**

Elle: Está?..... Auteuil 04,7?..... Está? É você, Joseph?

Joseph: *Sim Minha Sr^a, sou eu.*

Elle: É a Sr^a. Cortaram-nos a ligação com o Sr.

Joseph: *O Sr. Não está.*

Elle: Não está?!.....Claro.....sim, sim.....ele não vem esta noite.....Claro, sou estúpida! O Sr. Ligou-me de um restaurante....cortaram-nos e eu pedi o seu número....Desculpe Joseph, obrigada. (*Elle fica em choque. É como se lhe tirassem o tapete debaixo dos pés, por ver que as suas suspeitas eram fundamentadas. Afinal ele não estava em casa, mas mentiu-lhe e essa mentira chocou-a profundamente*).

Joseph: *sempre as ordens minha Sr^a.*

Elle: Obrigada. Boa noite, Joseph.....

- **Desliga**
- **Toca o telefone**

Elle: está?!

O Amante: *Olá, sou eu...*

Elle: Ah querido, és tu....?

O Amante: *sim sou...não estavas a espera da chamada?*

Elle: Cortaram-nos....Não, claro que esperava....

O Amante: *Mas eu ouvia-te*

Elle: O telefone tocou...eu atendi, mas ninguém respondeu...

O Amante: *São as confusões habituais na linha...*

Elle: Seguramente...sem dúvida...

O Amante: *Estou cansado....tenho sono....*

Elle: Tens sono? (Ela nem acredita no que ouve. Como tem ele coragem de lhe dizer que tem sono, depois de ela o ter apanhado em flagrante mentira? A sua decepção é gigantesca)

O Amante: *sim..*

Elle: Foi bondade tua em teres telefonado....muita bondade.....(mesmo decepcionada reage com ternura e desculpa-o.

O Amante: *Ainda estás aí? Foste-te?*

Elle: Não estou cá....

O Amante: *O que tens? Vejo que não estás bem...***Elle:** O quê? Perdoa....é absurdo...

Nada...não tenho nada.....Juro-te que não tenho nada..(Ela reage com uma certa raiva. As indicações que o compositor sugere para esta frase são: *comme un être bléssé* – como um ser ferido. Na verdade um ser ferido é frágil, triste, mas pode reagir também com agressividade, como reagem as pessoas vitimas de traumas. Este frase tem para mim esse significado que vai da dor, da fragilidade à agressividade)

O Amante: *não é o que parece*

Elle: É o mesmo.....Nada, enganas-te.

Simplesmente, compreendes, falamosfalamos.....

O Amante: *Mas falamos para que tudo se resolva e fiquemos bem, não é assim?*

Elle: Escuta, meu amor, eu nunca te menti. (Tenta leva-lo a confessar a sua mentira)

O Amante: *Estas a insinuar que eu te minto?*

Elle: Sim...eu sei , eu sei, eu acredito em ti

O Amante: *Parece que não estas assim tão convencida disso...*

Elle: Eu estou convencida....

O Amante: *Então explica-te...*

Elle: É que acabei de te mentir....agora mesmo....ao telefone...há um quarto de hora que te tenho estado a mentir.

O Amante: *Não percebo porque o fazes....é na esperança de conseguires alguma coisa?*

Elle: Sei bem que não me resta nenhuma esperança, e mentir não adianta nada, além disso não gosto de te mentir....não quero, não quero mentir-te, mesmo para teu bem.

O Amante: *Qual foi a mentira?*

Elle: Oh nada de grave meu querido.....somente menti descrevendo o meu vestido e dizendo que jantei com a Marta...

O Amante: *Porquê?....não jantaste?*

Elle: Não jantei, não tenho o meu vestido cor de rosa. Tenho um casaco sobre a minha camisa de noite. Esperei tanto a tua chamada, olhei tanto para o telefone, sentei-me e levantei-me tantas vezes , andei tanto de um lado *para o outro que julguei enlouquecer.*

O Amante: *Acaba de contar.....*

Elle: Então vesti um casaco e ia sair. Apanhar um táxi...ficar diante das tuas janelas....esperar....esperar sei lá o quê...

O Amante: *Olha sabes que não gosto de te ver assim. Gosto de ti. Apesar de tudo tenho muito carinho por ti. Essa tua atitude não leva a nada. Tens que ser mais racional e sensata.*

Elle: Tens razão, sim (sente-se reconfortada por ver que ele se preocupa com ela)

O Amante: *Ouve-me*

Elle: Estou a ouvir...

O Amante: *Sê ajuizada, e conta-me tudo sobre ontem à noite.*

Elle: Serei ajuizada.....juro que responderei a tudo....(mostra-se obediente)

O Amante: *Onde ficaste ontem? Comeste?*

Elle: Aqui. Não comi nada.....não conseguia....estava muito doente....(resolve ser honesta consigo própria e com ele)

O Amante: *Tomaste comprimidos?*

Elle: Ontem à noite ia tomar um comprimido para dormir, quando pensei que se tomasse mais alguns dormiria melhor, e se os tomasse todos, dormiria sem sonhos e sem acordar. Morreria. (Esta é a sua verdade. Assumiu-a finalmente)

O Amante: *quantos tomaste?*

Elle: tomei doze, com água morna...

O Amante: *deves ter adormecido profundamente..*

Elle: como uma pedra... e tive um sonho. Sonhei com a própria realidade. Acordei sobressaltada e contente, porque se tratava de um sonho. Mas quando vi que era verdade, que estava só, que não tinha a cabeça sobre o teu pescoço, senti que não era capaz de viver....

O Amante: *Como te debes ter sentido mal....e sozinha....*

Elle: leve, leve e fria,....já não sentia o meu coração bater, e a morte tardava a chegar....e como sentia uma angústia insuportável, ao fim de uma hora liguei à Marta.....Não tive coragem de morrer sozinha..

O Amante: *Devias ter-me ligado.....*

Elle: Querido.....querido...

O Amante: *Não chamaste um médico?*

Elle: Eram quatro da manhã. Ela veio com o médico que mora no prédio dela....viu-me a febre....tinha mais de quarenta graus

O Amante: *O que disse o médico?*

Elle: O médico receitou um medicamento e a Marta ficou até esta noite....supliquei-lhe que fosse embora, pois tinhas-me dito que irias telefonar, e tive receio que ela me impedisse de falar contigo

O Amante: *E como te sentes agora? Estás melhor?*

Elle: Muito, muito bem. Não te preocupes.....Está?!

O Amante: estou aqui....

Elle: Pensei que nos tinham cortado.....

O Amante: Descansa, estou aqui....

Elle: És bom meu querido.....meu pobre querido a quem fiz tanto mal....

O Amante: fizemos ambos mal um ao outro....ambos somos responsáveis..

Elle: Sim. Fala....diz não importa o quê.....sofri ao ponto de me rolar no chão, mas basta que tu fales, para que me sinta bem.....que feche os olhos.....

O Amante: *Não te quero mal....quero que estejas bem....*

Elle: Sabes, às vezes quando estávamos deitados e poisava a minha cabeça no teu peito a ouvir-te o coração, falavas, e a tua voz era exactamente a mesma que esta noite ao telefone.....

(Ouve música, e muitas vozes como se do lado de lá se estivesse numa festa)

Elle: está???? Oiço música. (fica novamente irritada, porque se apercebe que eventualmente ele está numa festa, o que quer dizer que se de facto estiver já a esqueceu completamente, já retomou a sua vida, e não está minimamente sensibilizado com a dor que ela sente)

O Amante: *O que disseste?*

Elle: eu digo que estou a ouvir música.

O Amante: Sabes como é esta nova vizinhança.....não têm cuidado nenhum.....

Elle: Pois bem.....devias bater na parede e impedir que esses vizinhos oiçam música a estas horas....

O Amante: *E tu devias descansar....tens que cuidar melhor de ti..*

Elle: É inútil. Além disso o médico da Marta voltará amanhã. Não te incomodes.

O Amante: *Diz-lhe para me dar notícias.*

Elle: Claro ela dará notícias....

O Amante: *se calhar fiz mal em ter ligado....estás mal....*

Elle: o quê? Oh sim mil vezes melhor....se não tivesses ligado, estaria morta (finge que esta muito melhor)

O Amante: *Não sejas tão exagerada.....és sempre a mesma.....e isso não leva a nada...*

Elle: Perdoa-me.....sei que esta cena é intolerável, e que tens muita paciência.....mas compreende-me.....eu soffro.....eu soffro. Este fio é a última coisa que ainda nos liga..

O Amante: *O que fizeste antes de ontem?*

Elle: Antes de ontem? Dormi. Deitei-me com o telefone

O Amante: *Dormiste no sofá? Continuas com esse mau hábito...*

Elle: Não, não...na minha cama

O Amante: *Fazes mal a ti própria...*

Elle: sim, eu sei que sou muito ridícula, mas tinha o telefone na cama.....apesar de tudo estamos ligados pelo telefone..

O Amante: *Sinto-te melhor agora...*

Elle: Porque tu me falas..

O Amante: *tens que te libertar de mim, quanto mais cedo melhor para ti*

Elle: Há cinco anos que vivo de ti,....que és o único ar que eu respiro, que passo o meu tempo à tua espera,....a crer-te morto se estás atrasado,... a reviver quando entras,.... e quando finalmente estas lá,.... a morrer de medo que partas....Agora, tenho ar porque tu falas comigo.

O Amante: *Vá não sejas assim.....sempre conseguiste dormir..*

Elle: é verdade, meu amor; dormi...dormi porque foi a primeira vez. A primeira noite, dorme-se. O que não se suporta é a segunda noite, ontem, e a terceira, amanhã....e os dias...e os dias ...a fazer o quê, meu Deus?!

O Amante: *Hás-de habituar-te à ideia.... o tempo cura muitas coisas...*

Elle: E admitindo que eu dormisse, depois do sono há os sonhos...e o despertar....e comer....e levantar-se ...e lavar-se....e sairpara ir onde?

O Amante: *Então..tens que tratar de ti, da tua vida....a vida não pára só porque nós terminámos esta relação..*

Elle: Mas meu pobre querido, eu nunca fiz outra coisa senão estar contigo.

O Amante: *Entendes-te tão bem com a Marta....sai com ela de vez em quando..*

Elle: A Marta tem a sua vida...

O Amante: *Mas então com quem ficas?*

Elle: Sozinha

O Amante: *Como está o “patudo”?*

Elle: Há dois dias que não sai do *hall*....Tento chamá-lo, acariciá-lo....mas não deixa que lhe toquem. Imagina que quase me mordida...(Ele sofre do mesmo mal que eu. Fomos ambos abandonados)

O Amante: *A sério? A ti? Parece impossível....ele gostava tanto de ti...*

Elle: Sim a mim. Juro-te que me assusta....não quer comer, não se mexe...e quando olha para mim fico arrepiada..

O Amante: *Não fazes ideia porque mudou bruscamente de comportamento?*

Elle: Como queres que eu saiba?.....Julga talvez que te fiz mal...

O Amante: *Disparate...claro que não..*

Elle: Pobre bicho..não tenho nenhuma razão para lhe querer mal! Compreendo-o bem...

O Amante: *Ah.....afinal sabes o que ele tem...*

Elle: Ele gosta de ti.....já não te vê entrar e julga que é culpa minha...

O Amante: *Achas que o leve comigo? Se preferires posso levá-lo, se achas que é por isso que está deprimido. Não há razão para teres esse peso, entendes?*

Elle: sim, meu querido, entendo; mas é um cão...apesar da sua inteligência não pode adivinhar o que se esta a passar..

O Amante: *Tens-te enervado à frente dele? Certamente ficou com medo de ti...(ele sugere que ela é descontrolada a ponto de enervar até o cão)*

Elle: Não sei, meu querido. Como queres tu que eu saiba? Já nem sou a mesma....imagina que rasguei o maço das fotografias de uma só vez, sem dar por isso....mesmo para um homem seria uma verdadeira proeza..(Ela assume que faz coisas impensáveis como rasgar uma maço de fotografias)

Desconhecida: *Está? Com quem estou a falar?....outra vez....você?*

Elle: Está? Está minha senhora, desligue. A Senhora está a falar com assinantes..

Desconhecida: *Outra vez a mesma desculpa...os senhores têm a mania de que são muito interessantes.....muito ridículos, é o que vocês são....cambada de snobs... mas na verdade são todos iguais....mais um gentleman que abandonou a amante...e julgam-se mais do que os outros.. [A senhora tinha ouvido parte da conversa deles]*

Elle: Mas minha Senhora, nós não procuramos ser interessantes.....se nos acha ridículos, porque diabo perde o seu tempo, em vez de desligar?

O Amante: *Mas que confusão foi esta? Ouviste uma senhora a praguejar como uma louca? [ele ficou incomodado com a insinuação da Senhora]*

Elle: oh.....não te zangues...enfim..

O Amante: *Mas ela ainda continua em linha?*

Elle: Não, não, ela desligou...depois de dizer aquela grosseria..

O Amante: *Uhm.....*

Elle: Ficaste chocado.....sim, ficaste chocado....conheço a tua voz.

O Amante: *não fiquei nada....já passou...*

Elle: Mas, meu querido, aquela mulher devia estar muito mal....e ela nem te conhece....pensa que és como os outros homens.

O Amante: *se calhar não anda longe da razão...*

Elle: Não, meu querido....não é a mesma coisa...Para as pessoas ou se ama ou se detesta. Separações, são separações. Olham apressadamente.....nunca os farás compreender.....nunca os farás compreender certas coisas....O melhor é fazer como eu e não os levar a sério....oh...

O Amante: *que tens?*

Elle: Nada.....penso que falamos como dantes....e depois, de repente, a verdade volta.

O Amante: *Mas tens que compreender que as coisas mudaram...já nada é como dantes...tu é que crias essa ilusão...*

Elle: Dantes podia-se marcar um encontro e perder a cabeça...esquecer as promessas....arriscar o impossível, convencer-se quem se adorava com um beijo ou um abraço....Um olhar podia mudar tudo, mas com este aparelho....o que está acabado está

acabado. (ela recorda o passado mais uma vez, porque no passado, mesmo que se desentendessem, havia sempre uma solução e tudo acabava por voltar à normalidade)

O Amante: *assustas-me quando falas dessa maneira. És sempre muito exagerada...*

Elle: Fica tranquilo...ninguém se suicida duas vezes. Nem saberia comprar um revólver....não me imaginas a comprar um revólver. (ela responde com uma certa ironia, recordando o episódio da tentativa de suicídio, e tentando passar a imagem de que não vale a pena tanta preocupação).

O Amante: *Nunca se sabe o que uma mulher à beira de um ataque é capaz de fazer.....*

Elle: Onde arranjaria eu coragem para inventar uma mentira, meu pobre adorado? (Ela volta a tentar que ele lhe confesse a mentira)

O Amante: *...lá coragem, isso sempre tiveste...*

Elle: nenhuma...Deveria ter tido coragem. Há momentos em que a mentira é útil....Tu, se me mentisses para tornar a separação menos dolorosa.....não digo que o faças. Digo, se tu mentisses e eu descobrisse. (nova tentativa que ele confesse a mentira).

O Amante: *que estás a querer dizer? És tão complicada!*

Elle: se, por exemplo, tu não estivesses em casa e me dissesses....

O Amante: *Lá estás tu a duvidar de mim.....sempre a mesma coisa...*

Elle: não...não querido...ouve.....eu acredito em ti.

O Amante: *Começo a ficar farto....*

Elle: Não te zangues.....alteraste a voz...eu dizia simplesmente que se me enganasses por bondade e eu percebesse, ainda teria mais ternura por ti..(ela recua na acusação desculpando-o de tudo)

- **Cai a linha**

Elle: Está?....Está?....Meu Deus, fazei com que ele volte a ligar....meu Deus, fazei com que ele volte a ligar....meu Deus...fazei...(fica em pânico porque receia que não consiga voltar a falar com ele)

- **Toca o telefone**

O Amante: *Está? Estás aí?*

Elle: Cortaram a chamada..

O Amante: *Que estavas a dizer?*

Elle: Estava a dizer que se me mentisses por bondade e eu me apercebesse, ainda teria mais ternura por ti.

O Amante: *temos que terminar a conversa....por muito que te custe*

Elle: Com certeza....

O Amante: *não tornes as coisas mais difíceis do que já são...vá lá...*

Elle: És doido, meu amor....meu amor querido...

O Amante: *temos mesmo que terminar....tenta compreender...*

Elle: Eu sei bem que é preciso desligar, mas custa muito.....

O Amante: *Tens que ter coragem...vá....sê forte.*

Elle: Nunca teria essa coragem...termos a ilusão de que estamos abraçados um ao outro e de repente interpor caves, esgotos, toda uma cidade entre nós.....Olha, tenho o fio à volta do pescoço.....tenho a tua voz à volta do meu pescoço....a tua voz à volta do meu pescoço. (Na impossibilidade de o ter de volta, substitui-o pelo fio do telefone, como se este fosse a voz e o corpo do amante).

O Amante: *Estás a adiar o momento ...adias sempre....*

Elle: ah! se a companhia nos cortasse por acaso....

O Amante: *Queres que desligue eu?*

Elle: Oh meu querido como podes pensar semelhante coisa? Eu bem sei que tomar essa decisão é ainda mais cruel para ti do que para mim...

O Amante: *Não te disse ainda mas vamos passar a lua de mel em Marseille.*

Elle: Em Marseille?.....ouve querido.....já que vão para Marseille depois de amanhã à noite....eu queria....enfim....eu gostaria...(lembra-se por momentos do hotel onde eles no passado ficaram tantas vezes. Apodera-se dela uma enorme tristeza, por ver que outra mulher tomou o seu lugar e implora ao amante que eles não fiquem no hotel onde no passado o casal ficava).

O Amante: *Diz lá....o que gostarias?*

Elle: Eu gostaria que não ficasses no hotel onde habitualmente ficávamos...não ficas chateado?

O Amante: *Claro que não.*

Elle: porque as coisas que não imagino, não existem....ou então, existem numa espécie de torpor que dói menos....compreendes?

O Amante: *sim... [ele cede ao que ela diz, porque esgotou os argumentos que a possam tornar mais racional]*

Elle: Obrigada.....obrigada....És bom.....amo-te.

O Amante: *Não sejas assim.....vamos ter coragem e desligar esta chamada, está bem?*

Elle: Então....ia dizer maquinalmente: até logo...

O Amante: *eu também..*

Elle: É melhor assim.....muito melhor (Interiormente sente o oposto do que diz)

O Amante: *vais ver que não custa assim tanto...*

Elle: Meu querido.....meu bom querido

O Amante: *Sê forte...*

Elle: Eu sou forte.....despacha-te.....estou preparada. Desliga....desliga depressa.....eu amo-te.....eu amo-te.....eu amo-te.....amo-te. (Desesperada, e resignada perante a fatalidade da ruptura só deseja que o telefonema acabe. Entrega-se à sua dor e desfalece sobre a cama)

4.3. - Gesto musical/ gesto expressivo e corporal

Ao longo dos capítulos anteriores associámos o gesto musical e expressivo aos elementos estruturantes da obra. Numa perspectiva interpretativa espera-se que cada aspecto da concepção expressiva se reflita na performance, todavia apesar de toda a ênfase que se deu à voz e à sua capacidade em ilustrar estados de espírito, os sinais da emoção expressam-se também através das expressões faciais ou do movimento contribuindo todos estes factores para um todo expressivo. Alexandra Moreira refere-se à dimensão corporal

da voz como “voz que não diz, age e cria uma prosódia que não é a do discurso, mas do corpo (...)” (Silva, 2011).

O autor leva-nos à multiplicação das imagens sugerindo o invisível (os outros corpos) e o indizível (as outras vozes). Nesta ausência das palavras e das imagens a música desperta a nossa imaginação.

4.4. - Análise comparativa de três Registos em DVD: Denise Duval/Carole Farley/Julia Migenes

Dando continuidade ao ponto anterior, seleccionaram-se cinco excertos da obra onde se comparam as três interpretações ao nível da vocalidade, do cenário e do gesto.

Excertos – Powerpoint

4.4.1. - Excerto 1 - Linhas cruzadas – “Allô...allô...mais non Madame...nous sommes plusieurs sur la ligne”

Denise Duval

O cenário é um quarto com pouca luz. Vêm-se cartas de jogar espalhadas no chão (possivelmente a mulher esteve a jogar “paciência” durante várias horas). Seguidamente a câmara segue um longo fio de telefone que vai dar a cama, onde se encontra um telefone antigo da época (anos 30). *Elle* surge devagar por detrás de uma poltrona. Inicialmente só se vê a sua cara. Levanta-se devagar. Está vestida com uma camisa de noite escura (não se vê a cor porque o filme é a preto e branco). Veste um robe. Entretanto toca o telefone. Ela corre e deita-se sobre a cama para atender. Agarra o auscultador com uma mão e o telefone com a outra. Quanto o telefone toca a segunda vez ela atende rapidamente e troca a posição das mãos. O seu olhar mantém-se sempre baixo como se estivesse a ver pessoa com quem fala no telefone. O seu estado de espírito revela um certo nervosismo e agitação, no entanto essa agitação é contida pois a mulher nunca perde a compostura. O tom da sua voz é sempre doce apesar da irritação que sente.

Carole Farley

O cenário mostra uma janela com uma varanda. Lá dentro está uma mulher com uma camisa de noite preta, que anda agitadamente de um lado para o outro. Dentro do quarto vê-se uma mesa onde estão frascos com comprimidos, uma fotografia, uma garrafa com whisky e um telefone dos anos 50. A mulher olha para o relógio que tem no pulso como se estivesse à espera de alguém que não aparece. Tenta abrir um dos frascos com comprimidos de uma forma agressiva e descontrolada. Entretanto olha subitamente para a fotografia que está em cima da mesa e muda radicalmente de expressão, olhando ternamente para a fotografia dela e do amante. Noutra rasgo de ansiedade, veste um casaco de sair à rua por cima da camisa de noite, e dirige-se para a porta. O telefone toca e a mulher corre para ele e atende. Fala de uma forma afectada e um pouco caricatural, quer com a senhora que está do outro lado da linha, quer com a telefonista. Esta expressão revela-se pela entoação dada ao texto, e também pelo olhar um pouco exagerado e demasiado extrovertido. Mas na verdade, se esta mulher toma comprimidos e bebe whisky, podemos suspeitar que se encontra alterada, quer pelo efeito das drogas, quer pela ingestão de álcool. De alguma forma isto dá-nos uma ideia acerca do perfil da personagem, que se apresenta como uma mulher histérica e desequilibrada. Na verdade há ainda outros factores que corroboram esta ideia, como por exemplo, ela vestir um casaco de sair à rua sobre a camisa de noite. Nenhuma mulher no seu perfeito estado sairia à rua vestida dessa maneira. Muito menos tratando-se de uma senhora da alta sociedade, como é o caso.

Relativamente à gravação da Denise Duval há outra diferença evidente na interpretação: enquanto na primeira gravação a frase: “*on me demande....je ne sais pas*” é direccionada para a telefonista, e portanto Elle só desliga o telefone após essa frase, no segundo caso, Carole Farley desliga o telefone antes dessa frase, e portanto depreende-se que ela fala consigo própria, o que mais uma vez reforça a ideia de uma mulher que não está no seu estado normal.

Julia Migenes

O cenário é um quarto grande. A mulher está deitada de costas no chão como se estivesse inanimada, e uma das mãos agarra um telefone antigo, dos anos 30, que está também no chão. A mulher tem vestida uma camisa de noite preta e está descalça. Ela levanta-se sobressaltada e olha em redor do quarto. Vê-se uma cama desfeita e uma mesa sobre a qual estão fotografias rasgadas e cartas. Ela olha para o relógio de pulso e seguidamente várias vezes para o telefone que permanece no chão. Senta-se numa poltrona e calça os sapatos. Seguidamente veste um casaco e dirige-se para a porta. Entretanto toca o telefone. Ela corre em direção a ele e atende. Primeiro, de pé, fala ansiosamente com a senhora. Depois, de joelhos com a telefonista. O seu tom de voz apesar de nervoso e impaciente não transmite violência nem agressividade. Ela desliga sem tirar a mão do telefone. O telefone toca a segunda vez e o tom de voz de *Elle* denota um crescendo de ansiedade. Ela bate repetidamente no gancho do telefone como se estivesse a ouvir mal. Seguidamente desliga abruptamente. Ao longo desta conversa a intérprete mantém um olhar cabisbaixo, muito semelhante à versão de Denise Duval.

4.4.2. - Excerto 2 – Recordações Felizes do *passado* “*Souviens toi du dimanche de Versailles et du pneumatique?!*”

Denise Duval

Ao recordar o domingo em Versailles a intérprete anda em redor de si própria olhando para cima como se estivesse a ver a cena passada, com uma expressão sonhadora.

Aos 00:13'12 e ao recordar a primeira birra que houve entre os dois, senta-se. O seu olhar agora volta a ser cabisbaixo e agarra agora o auscultador com ambas as mãos. No final do excerto *Elle* refere-se com uma expressão nostálgica, ao facto de nunca se esquecer de certas datas. O olhar da intérprete é nesse momento (00:42'89) longínquo e triste.

Carole Farley

A intérprete recorda o Domingo em Versailles à janela do seu quarto. Tem uma expressão no olhar que mais uma vez denota desorientação, confusão de sentimentos ou até eventualmente uma tentativa de encobrir um determinado sentimento evidenciando um oposto. Tal como o olhar também a voz revela um certo desequilíbrio, pois oscila demasiadas vezes entre uma expressão terna e outra mais acesa, como se fosse sua intenção culpar o amante de alguma coisa, como por exemplo, quando insinua que ele pensa bem ao ver que *Elle* conhece bem todas as datas de cor (00:46'21). No início da frase assume um tom sério e dramático, e no final muito terno e meigo.

Julia Migenes

A cena passa-se no interior do quarto. A intérprete recorda o Domingo em Versailles com ternura. O olhar é recolhido. Quando se evoca a primeira discussão do casal ela deambula pelo quarto e o tom de voz torna-se mais ansioso, mas sempre doce. Quando o amante insinua que ela tem todas as datas de cor ela dirige-se para a escrivaninha e abre o que parece ser uma agenda ou diário, sorrindo porque provavelmente terá ficado contente de ele a conhecer bem a esse ponto.

4.4.3. - Excerto 3 – Mentira “ *Allô...auteuil zero quat virgul'sept...allô c'est vous Joseph?* ”

Denise Duval

Elle está deitada. O telefone também está sobre a cama. Ouve-se o toque do telefone e *Elle* precipita-se sobre ele. Atende. É o mordomo. Ela levanta-se e fala com ele. Apercebe-se que o amante não está em casa nem irá lá ficar nessa noite. Apesar do tom

terno que domina sempre o discurso desta intérprete ela não esconde o choque do momento com a pergunta, “*Pas là?*”, que claramente é uma manifestação espontânea do choque interior que esta mentira provocou. Este choque é ainda mais claro pelo silêncio que ocorre imediatamente antes, que de certa forma reforça a intenção dessas palavras.

Apesar de grande decepção que acaba de ter esta intérprete assume claramente o papel da mulher que vai perdendo todas esperanças, que se sente profundamente ferida, mas que não reage com raiva ou fúria. Isto reflete-se na forma como se mexe, na forma como olha e como canta. Os gestos raramente são bruscos. O olhar é sempre terno ou triste não revelando momentos de euforia. A forma como canta é melodiosa mesmo nas situações mais dramáticas, como é o caso.

Carole Farley

A intérprete está apoiada sobre a mesa onde está o telefone. Acabou de falar com a telefonista e perante a impossibilidade de conseguir ligação para casa do amante apresenta uma expressão triste, cansada e sem esperança. Recosta a cabeça para trás e fecha os olhos, como se quisesse por momentos esquecer tudo aquilo. Quando ele toca ela atende imediatamente, e mais uma vez, muda radicalmente de expressão fingindo uma atitude viva e otimista que não se adequa de todo ao momento. Mesmo quando é confrontada com a mentira a sua expressão de espanto é de tal forma exagerada, que só se poderá entender num contexto em que a personagem está profundamente alterada no seu estado psíquico. No final da cena, porém a expressão é mais autêntica. Quando ela se despede do mordomo o seu olhar esmorece, o corpo cai e ela soluça. De facto, o que se evidencia em vários momentos desta interpretação é um disfarce da dor e do sofrimento com expressões, que por vezes podem exprimir estados de alma opostos.

Julia Migenes

A interprete está em frente a um espelho. Acabou de desligar o telefone. E a sua expressão é de grande desânimo. Quando o telefone toca ela atende com rapidez e ansiedade. O primeiro sinal de choque manifesta-se quando ela ouve a voz do mordomo do outro lado da linha. Nesse momento há um silêncio perturbador e indicador de mau prenúncio. Ao descobrir que o amante não está em casa ela fica em choque. Tal como na versão de Denise Duval a pergunta “*Pas là?*” está impregnada de uma carga emotiva que sugere decepção e choque. No entanto é quando ela percebe que o amante não irá dormir a casa nessa noite, que tudo se desmorona. A partir de 45’20 o discurso torna-se muito entrecortado por soluços e tentativas vãs de estar em controlo. No final a intérprete chora debruçada sobre o telefone. Seguidamente olha para o espelho e num acto de desespero atira contra ele um objecto estilhaçando-o.

4.4.4. - Excerto 4 – Tentativa de suicídio “*Tu as raison ...si je t’écoute...je serais sage...je répondrais a tout, je te jure!*”

Denise Duval

A primeira parte deste excerto é marcada por uma expressão triste e obediente por parte da intérprete. O seu rosto exprime uma ternura triste. Os olhos lacrimejantes e a voz terna refletem um estado de espírito de quem se abandona à verdade. E de facto, na segunda parte ela responde às perguntas do amante sem fugir à verdade, que foi a tentativa de suicídio na noite anterior. Nesse momento o olhar é cabisbaixo e ela deambula devagar pelo quarto. No chão vêm-se copos e guardanapos usados que ilustram o caos em que a mulher vive nos últimos dias. Chora ao dizer que pensou se tomasse os comprimidos todos morreria. Após esse momento, ora responde maquinalmente ao amante, ora expõe a sua dor com grande lirismo recostada sobre a cama. Ao contar os pormenores da visita do médico caminha até a poltrona, onde responde ao amante que está muito bem, que ele não se inquiete. Porém na verdade os seus gestos denunciam o oposto: seu mal estar e sofrimento. Nesse momento (3:15’24) ela apoia-se com o cotovelo sobre a mesa, como se

não tivesse força para permanecer em pé. Passa a mão pela cara, fecha os olhos, decresce o volume da voz.

Carole Farley

A primeira parte deste excerto é apresentada pela intérprete como se esta estivesse feliz por o amante lhe dedicar um pouco de atenção, fazendo-lhe perguntas acerca da noite anterior. A sua voz denota uma ternura exacerbada (mimo). Ela senta-se na cadeira para começar a contar a história. Recosta-se na cadeira quando diz que esteve muito mal. Depois ao referir os comprimidos que tomou exagera como se estivesse a representar um papel e quisesse esforçar-se muito para que ele acreditasse na sua história. No auge da valsa lenta ⁷⁶ela volta a exagerar imprimindo um tom melodramático à frase “*je sentis que je ne pouvais pas vivre*”. Depois caminha para a cama onde descreve todos os pormenores relacionados com a visita do médico. Também nesta parte ela esforça-se por enumerar todos os episódios de uma forma exagerada como se tivesse de se esforçar para que ele acreditasse na história.

Julia Migenes

A intérprete está de pé. Move-se lentamente enquanto responde às questões do amante. Expressa um olhar de abandono, triste, choroso e resignado. Caminha lentamente para a cama. Sentada à beira da cama descreve como tomou os comprimidos. Deita-se de costas sobre a cama desfeita, onde estão as cartas rasgadas e aí descreve todos os pormenores da visita do médico.

4.4.5. - Excerto 5 - Final – “*Allors voilà...j’allais dire machinalement ...à tout de suite...*”

Denise Duval

⁷⁶ A confissão da tentativa de suicídio surge num contexto musical de uma valsa lenta.

A intérprete despe o robe e deita-se de bruços sobre a cama, depois de costas enrolada no lençol. Tem o fio enrolado à volta do pescoço. Ao dizer repetidamente “*je t’aime*”, levanta-se a dirige-se para o lado oposto da cabeceira. Deixa cair o tronco com o telefone agarrado.

Carole Farley

A cena começa com a intérprete deitada sobre a cama a enrolar o fio à volta do pescoço. Está deitada de lado abraçada com ambas as mãos ao receptor do telefone, como se do amante se tratasse e permanece assim até ao final.

Julia Migenes

Nesta última cena a intérprete deita-se sobre a cama com o telefone. Agarra o receptor com uma mão. Com a outra pega num frasco de comprimidos que despeja sobre a cama. Agarra um punhado deles e senta-se no meio da cama, grita, chora descontroladamente. Depois de dizer “*Je t’aime*” a primeira vez desliga o telefone. Deita-se de costas abraçada a ele e toma os comprimidos enquanto continua a dizer: “*je t’aime*”.

4.4.6. – Conclusão

As três interpretações apresentam claramente diferenças entre si no que respeita, em primeiro lugar, a concepção da personagem. A versão de Denise Duval é mais fiel ao texto musical em todas as suas dimensões assim como à cena idealizada por Jean Cocteau. Nada mais natural uma vez que esta foi a primeira intérprete da obra, tendo acompanhado a sua composição de perto e tendo inclusivamente dado o seu contributo, quer para a composição, quer para a encenação (Berenguer 2003).

A intérprete conjuga o movimento, o olhar, a expressão vocal de uma forma sublime, focando-se no essencial da intensidade interior do drama. Por isso os silêncios, as partes de voz sem acompanhamento assim como as partes mais líricas da obra encontram em Denise Duval um equilíbrio perfeito, onde o discurso flui de forma natural e autêntica.

Carole Farley altera o sentido primordial da obra quanto à concepção da personagem: *Elle*. A mulher apresenta-se nesta versão como uma mulher melodramática, histérica, que exterioriza a dor de uma forma exagerada. Esta visão da personagem traduz-se numa forma de cantar bastante diferente da versão de Denise Duval, onde temos a percepção de que os estados emotivos daquela mulher surgem sempre de dentro para fora havendo uma clara simbiose e convergência nas intenções emotivas. Quando a personagem está triste o tom da voz decresce o olhar mantém-se baixo.

Na interpretação de Carole Farley tem-se a sensação oposta, porque o exagero da interpretação acaba por exprimir estados de espírito mascarados. A maior parte das vezes a voz e o olhar denunciam emoções que não coincidem com as que o texto e a música sugerem. Entendo no entanto que esta interpretação é possível, se entendermos a personagem como uma mulher histérica e descontrolada, por natureza ou por força das circunstâncias, como aliás o filme sugere ao evidenciar os comprimidos e a garrafa de whisky.

A versão com a cantora Julia Migenes aproxima-se mais da versão de Denise Duval, embora explore mais os momentos de silêncio em si mesmos ou então com uma função cénica. Recordo o excerto “*À Marseill*?” apresentado no capítulo: “O silêncio – Importância e Perspectivas”, onde de facto se evidencia a importância que esta interprete dá aos silêncios, tratando estes momentos com muito mais intensidade do que Denise Duval ou Carole Farley.

Outros dois exemplos em que o silêncio é explorado cénicamente por esta intérprete estão presentes no excerto *A Mentira*, em que a cantora no final da cena estende o silêncio chorando sobre o telefone e atirando depois um objecto ao espelho. A cena que se segue a esta é também tratada de uma forma inovadora. O telefone volta a tocar e *Elle* suspeita que seja o amante. Embora queira falar com ele está profundamente magoada por o ter apanhado em flagrante. Julia Migenes expressa este sentimento de decepção, choque e ao mesmo tempo de querer, e não querer atender o telefone, deixando-o tocar muitas mais vezes do que a partitura sugere (uma só vez. Comp. 333).

No que respeita à forma como canta e ao recolhimento dos gestos e do olhar diria que é muito próxima da versão de Denise Duval.

No que respeita à concepção cénica as três versões tem em comum situar a cena num quarto de uma mulher, expondo os vários assessorios que Cocteau previra para a primeira apresentação da obra.

Quanto ao tipo de telefone utilizado, na versão de Denise Duval, assim como na de Julia Migenes o telefone é um telefone antigo dos anos trinta, que ainda não tinha disco com números. Embora sendo da mesma época os telefones são um pouco diferentes. O mais antigo usado por Denise Duval tem o microfone no corpo do telefone e o auscultador no extremo do fio. O telefone usado por Julia Migenes tem um corpo e o auscultador e microfone no mesmo eixo. Carole Farley usa um telefone dos anos 60 (o que é legítimo tendo em conta que a obra de Poulenc foi escrita em 1958).

4.5. – Análise das entrevistas

O universo de cantoras portuguesas vivas entrevistadas que estudaram e apresentaram *La Voix Humaine* encerra onze intérpretes. Cheguei a esta conclusão pela consulta realizada ao site <http://www.meloteca.com> e também por conversas ocasionais com outras cantoras ou pianistas a propósito desta obra. Dada a dimensão do meio musical português foi possível apurar o número de intérpretes com relativa facilidade. São elas: Elsa Saque, Helena Vieira, Elisabete Matos, Sónia Alcobaça, Cecília Fontes, Eduarda Melo, Sara Braga Simões, Cláudia Pereira Pinto, Liliana Coelho, Ana Maria Pinto e Catarina Sereno.

As entrevistas realizadas foram pensadas segundo o modelo de entrevista semiestruturada (Quivy 2008, 74). Embora tenha concebido um guião onde previ questões fundamentais, contemplei a possibilidade de alterar a ordem das perguntas, e de dar uma certa liberdade às intérpretes entrevistadas no sentido de explorarem mais ou menos o âmbito de certas questões. Este facto também foi condicionado pelo tempo de entrevista,

muito variável, que cada uma delas disponibilizou. Embora tenha previsto que o tempo médio de cada entrevista fosse de 1h, na verdade houve cantoras que se estenderam durante 1.30, e uma delas, 3h.

As entrevistas foram realizadas presencialmente, tendo sido registadas em gravador digital. Mediante a concordância de todas as intérpretes, foram trabalhados em estúdio pequenos excertos dessas entrevistas onde as intérpretes se deixam envolver emocionalmente pelas memórias da obra e referem palavras chave que definem o universo emotivo de *La Voix Humaine*, dando assim um contributo vivo com as suas vozes humanas. Aproveitando esses pequenos fragmentos, propus ao jovem compositor Rui Penha que compusesse uma miniatura musical utilizando este material sonoro, a que ele cedeu amavelmente. A apresentação desta obra realizar-se-á no prólogo à minha performance.

As questões formuladas no guião das entrevistas dividem-se fundamentalmente em dois grupos: o primeiro grupo prende-se com a idade com que as cantoras interpretaram esta obra, motivação que as levou ao seu estudo, versão por elas apresentada, respectivos pianistas/maestros, encenadores e espaços onde a apresentaram.

O segundo grupo de questões incide nos aspectos por mim levantados nos capítulos anteriores, que são intrínsecos à obra: aspectos psicológicos da personagem, estratégias de estudo, emoções em cinco momentos específicos, considerações sobre os silêncios expressos na partitura, aspectos performativos, dificuldades da obra e considerações acerca das vozes ideais para a interpretação do papel.

Idades das intérpretes:

As 11 intérpretes entrevistadas estudaram a obra, na sua maioria, na casa dos vinte anos de idade, exceptuando-se os casos da Sónia Alcobaça, Helena Vieira, Elizabete Matos e Elsa Saque, que o fizeram na casa dos trinta anos.

Três concepções originais:

Quanto à concepção da obra, destacam-se três intérpretes que lhe deram um cunho diferente de todas as outras: Helena Vieira, que gravou esta ópera para a RTP, em 1985/86, tendo essa gravação concorrido a um festival em Cannes e obtido uma menção honrosa. O cenário era muito realista: um apartamento nos anos 20 e um quarto onde decorria quase toda a cena. Paralelamente, noutro apartamento, mas nos anos 60, era representada a versão teatral e o protagonista era um homem (um actor). As duas versões foram apresentadas no mesmo programa televisivo.

Outra versão inovadora foi a descrita por Ana Maria Pinto, que juntamente com a encenadora explorou os aspectos psicanalíticos da personagem *Elle* partindo da ideia de que ela tinha morto o amante no dia anterior e, portanto, a conversa que estava a ter não era mais do que um delírio sobre o que acontecera. A figura do amante estava presente no palco, de costas para o público. Nesta versão o telefone não existia e a conversa era uma alucinação da protagonista, causada pelo episódio do dia anterior.

Por fim a versão de Sónia Alcobaça, encenada por José Lourenço, dá uma visão da personagem mais real e actual situando a acção nos nossos dias. A personagem principal é nesta versão uma cantora que vive uma situação de ruptura amorosa. A cena passa-se não num quarto, como é habitual nas versões mais tradicionais, mas em vários espaços: nas salas de ensaio, na rua e em casa. Nesta versão há dois aparelhos telefónicos que surgem em cena: um deles pertence à própria dramaturgia, outro é o seu telemóvel que ela atende várias vezes ao longo dos momentos de ensaio.

Os motivos que levaram as intérpretes a estudarem a obra foram vários, mas em quase todos os casos as intérpretes tinham já sido espectadoras da obra tendo ficado profundamente emocionadas e impressionadas com a dificuldade do papel. Tratando-se de um monólogo e existindo uma versão para piano composta pelo próprio compositor, as intérpretes mais jovens optaram por incluir a obra nos seus projetos finais de estudos, tendo-a apresentado em contexto académico. No quadro seguinte (Quadro 14) pode observar-se o número de récitas assim como as versões que cada cantora concretizou

Nomes	Data	Nº de réeitas	Versão Piano Orquestra	Maestro Pianista	Encenador	Contexto
Elsa Saque	1976	10 (+-)	Orquestra	Manuel Ivo Cruz	João Paes	Profissional Digressão
Helena Vieira	1985 ou 1986	1	Orquestra	Manuel Ivo Cruz	João Lourenço	Filme – RTP 2
Cecília Fontes	- 1998 - 1999 - 2001 - 2003 - 2005	5	Piano	José Parra	Angelina Reoux	Académico + Profissional
Cláudia P.Pinto	- 1997 - 2003	2	Piano Orquestra	Luís Filipe Sá Manuel Ivo Cruz	Norma Silvestre James Connory	Académico Profissional
Elisabete Matos	? 2011	2 tourné e	Piano Orquestra	-----	-----	Profissional
Sara Braga Simões	-2000	2	Piano	José Parra	Norma Silvestre	Académico
Catarina Sereno	- 2007 - 2010	3	arranjo Pedro Maia	Luís Madureira	Rosário Costa GuilhermMendonça	Académico
Liliana Coelho	- 2004	1	Piano	Nelson Coutinho	Norma Silvestre	Académico
Ana Maria Pinto	- 2008	2	Orquestra	-----	Caroline Gruber	Académico
Eduarda Melo	- 2004 - 2005	2	Piano	- Jaime Mota	João Henriques	Profissional
Sónia Alcobaça	- 2009	2	Piano	Hélder Marques	José Lourenço	Académico + Profissional

Quadro 14 – Quadro sinóptico de apresentações e intérpretes

Intemporalidade da obra:

Questionadas acerca da actualidade da obra, quase todas as intérpretes consideram que se trata de uma obra intemporal, fundamentando a sua opinião no assunto que sustenta o argumento: o amor, a ruptura de uma relação e o sofrimento que daí advém.

Elsa Saque refere a este propósito “...evolui-se muito, mas ainda há pessoas muito frágeis, muito mais carentes e necessitadas, porque de facto não têm defesas nenhuma...”.

Segundo Liliana Coelho, a obra é intemporal, “.....no que respeita à personalidade da mulher e do drama que vive....podia ser uma de nós...”.

Cláudia Pereira Pinto considera que a obra é intemporal porque “*É uma dimensão puramente humana. Não tem nada de fantasioso. Na minha profissão de psicóloga lido muito com o sofrimento humano (.....) eu revejo nesta obra muito do que é a vida real. Se isto não fosse uma peça de teatro, se na vida real esta mulher saísse à rua as pessoas não dariam conta do seu sofrimento. Ela poderia encobrir, como muita gente. Ora nesta obra o que está exposto é o que está lá dentro. Na sua intimidade mostra o seu drama por mais que se esconda para os outros. Isso é humano e repete-se sistematicamente transversalmente, longitudinalmente em todas as épocas*”.

Cecília Fontes partilha da mesma opinião dizendo: “*Esta obra fala de amor, de traição. É uma história de vida em que dois seres humanos se podem vestir de metal, papel, renda ou até de pele de animal, mas embora as sociedades mudem e estas histórias possam ser vividas de formas diferentes as emoções permanecem.(.....) Isto foi escrito nos anos 30 e por Poulenc nos anos 50...claro que esta mulher devia ser já uma mulher sofisticada, já com algumas ideias de emancipação, mas de qualquer maneira não deixa de ter algumas atitudes que hoje ainda seriam possíveis mas talvez menos. De qualquer forma esta história daqui a cem anos ainda pode acontecer, por isso, sim, para mim é intemporal*”. Sónia Alcobaça refere que inicialmente não considerava *La Voix Humaine* uma obra intemporal, embora tenha mudado a sua opinião: “*Lá está, porque dentro desta visão do próprio Zé Lourenço eu apercebi-me de que é uma obra que pode ser vivida em*

qualquer época. Não tem que ser circunscrita à época em que foi escrita. Claro que na altura o telefone era uma novidade e tornou-se um acessório imprescindível a uma sociedade moderna, mas pela linguagem sempre acreditei que fosse uma coisa muito daquela época. É bom saber que afinal é possível dar-lhe outro espaço, outra época, outra vivência”.

Estratégias de estudo

Relativamente às estratégias de estudo, várias intérpretes optaram por reconstruir todo o texto das vozes que não se ouvem. Foi o caso de Cláudia Pereira Pinto e Sara Braga Simões: “...reconstrui todo o texto das personagens que não se ouvem, desde o discurso da telefonista (fácil de adivinhar) até ao discurso do amante que não é tão óbvio e dá azo a opções interpretativas diversas. (...) Uma frase do amante imaginada por mim pode ter consequências cénicas bastante fortes. Essa procura do texto era feita fora dos momentos de ensaio e portanto passei muito tempo com esta personagem e com a construção da obra”. Outras intérpretes referem ter lido várias vezes o texto teatral integral e respectiva tradução com o encenador, tendo chegado ao discurso do lado de lá. Foi o caso de Eduarda Melo e Ana Maria Pinto.

Elsa Saque descreve uma estratégia um pouco diferente das anteriores: “(...) O compositor cria um ambiente nas partes que nós não falamos, que quase tem palavras. E isso foi a sensação que eu vivi. Não me apercebia que não tinha palavras (...) acho que as coisas estavam tão bem encadeadas, naturalmente à medida que fomos fazendo mais ensaios com piano e com cena, esses momentos acabam por vir a ter palavras. (...) Estava aí misturado um ambiente emocional também como mulher, se calhar, modestamente falando, não precisava de muito mais. Claro que todas as pessoas ajudavam. O encenador ajuda na preparação da obra, com certeza que mete lá muita coisa. Inconscientemente que fosse, eu creio que lá meti coisas muito pessoais”.

Relativamente a esta questão, Cecília Fontes refere ter escrito um sub-texto em Francês, Português e Inglês e perante a dificuldade em compreender a personalidade da

protagonista desta história e por sugestão da encenadora Angelina Reoux leu ainda as biografias de Edith Piaf, Adele Hugo, Vivian Lee e ainda o casamento de Maria Braun. Cecília Fontes diz ainda: *“Li muitas coisas sobre estas mulheres e foi bom, porque a minha história de vida nunca me podia conduzir à compreensão do que é uma relação tremenda como esta”*.

Dificuldade da obra

Acerca da dificuldade da obra nos seus múltiplos aspectos, a maior parte das cantoras considera tratar-se de uma obra de difícil interpretação. Catarina Sereno refere: *“Acho que foi uma obra em que eu tive de encontrar momentos Light para poder não só aligeirar a nível dramático, porque senão a dada altura fica demasiado pesada. (...) Não acho que seja uma obra fácil a nível dramático. Tudo tem que ser reflectido antes (...) Tem que haver um trabalho dramático de compreensão da partitura antes de se cantar. (...) É tudo no registo médio e, se se carregar muito fica difícil de conseguir um bom desempenho nas passagens mais agudas. Tem que se estar alerta (...) dar um passo atrás mas ao mesmo tempo estar sempre na emoção”*.

Helena Vieira refer-se à dificuldade da obra dizendo: *“É uma obra intensa e pesada. Mas eu sempre pensei em transmitir às pessoas o que aquele sentimento era. (...) Tentei traduzir através da voz e da expressão da cara sem me deixar afectar directamente”*.

Sara Braga Simões refere que esta obra embora viva muito da interpretação deve haver uma fronteira entre a intérprete e a pessoa. *“Isso não foi nada fácil, tanto que não o consegui”*.

Cláudia Pereira Pinto considera que a dificuldade da obra reside no facto de se tratar de um monólogo, pois requer uma exposição total da personagem e uma grande concentração. Esta opinião é partilhada por Eduarda Melo, que considera ser uma obra que requer bastante trabalho a nível interpretativo e vocal, cujo tipo de escrita requer uma familiarização com o estilo.

Elsa Saque refere-se a vários aspectos da obra que a tornam difícil: *“Joga com muita coisa. Com a parte musical que não é fácil. Tem que se saber música⁷⁷. Tem que se estar segura. Depois joga-se com a parte humana do desequilíbrio, das muitas fases por que esta mulher passa. Pô-las todas no mesmo saco e ser corretamente musical não é fácil. Depois mais ainda...não é uma escrita musical cómoda”*.

Elisabete Matos considera que *La Voix Humaine* é uma obra duríssima: *“(...) Chegar ao fim são e salvo é complicado, não pela tessitura em si. É uma tessitura que se move na zona normal em que qualquer soprano se sente cómoda. A única coisa que muitas vezes descentra de facto é o de o que se está a dizer ser algo muito forte, que tem de ser dito de uma maneira rasgada. E essa utilização dos recursos da paleta de cores sobre o que se está a dizer leva muitas vezes à la Folie. (...) A emoção atrapalha a vocalidade mas tem que ser assim. Eu penso que esses extremos do personagem é que o tornam vivo e lhe dão uma dimensão realmente dramática. Se for necessário chorar e houver um som que vocalmente vai ser rasgado pela emoção, é disso que vive a obra”*.

Padrão vocal

Relativamente ao padrão vocal que a obra exige ou não, as opiniões são quase sempre convergentes embora haja considerações feitas por algumas cantoras que considero importante aqui expor.

Cláudia Pereira Pinto é de opinião de que a obra exige acima de tudo uma excelente intérprete, contudo afirma ter alguns padrões pessoais e considera que uma voz muito ligeira pela sua natureza poderá fazer perder alguma carga dramática. Crê que a voz ideal deva ter algum corpo vocal e uma paleta variada de timbres.

⁷⁷ A afirmação da intérprete deve ser lida no sentido literal, pois ela pertence a uma geração de cantores em que muitos não sabiam música, e aprendiam os papeis com a ajuda do pianista co-repetidor. Ao referir que “tem que se saber música” para aprender esta obra Elsa Saque quer dizer que a complexidade da obra exige de facto um cantor que saiba ler.

Sónia Alcobaça acredita que a voz de soprano será a mais apropriada pois considera apresentar alguma fragilidade, ao passo que a voz de mezzo soprano ou contralto é demasiado carnal e quente, sendo demasiado possante para interpretar este papel.

Elisabete Matos considera que a voz ideal será a voz de soprano, mas deve ser uma voz grande para suportar a densidade orquestral, e ainda possuidora de dramaticidade e elasticidade. Considera que a voz de mezzo-soprano não seria indicada porque muitas frases são ditas em *souplesse*, quase com a voz áfona, o que dificultaria bastante o desempenho da cantora.

Cecília Fontes tem uma opinião um pouco diferente e realça a importância que o compositor dava às qualidades dramáticas, tímbricas e de versatilidade da cantora a quem dedicou a obra – Denise Duval. Refere a densidade orquestral mas, ao mesmo tempo, chama a atenção para a forma inteligente como Poulenc escreveu a obra, favorecendo o equilíbrio sonoro entre a orquestra e a cantora. Considera também que esta obra deve ser interpretada por uma voz feminina.

Helena Vieira considera que não é qualquer voz que pode interpretar esta obra, porque deve possuir algum dramatismo que permita passar de um estado de espírito mais doce a outro mais ansioso de forma natural. Na sua opinião a voz ideal deve ser um soprano quase dramático, com um timbre escuro que não seja muito leve, “*senão aquelas emoções perdem sentido*”.

Elsa saque corrobora a ideia: “*Acho que tem de ter uma voz um pouco quente. Um soprano ligeiro a fazer isto não diz nada. Uma rapariga muito novinha também não diz nada. Tem que se passar já uma certa idade, começar a ser mulher. Com a voz é a mesma coisa. Tem que ter uma certa facilidade em fazer nuances de cor, em expressões mais claras, por vezes até mais infantis (...) essas matizes de voz são importantes para esta obra, senão cantam-se as notas, mas não se diz...não tem cor*”.

Ana Maria Pinto refere-se a esta questão dizendo: “*eu prefiro ouvir isto por um soprano mais lírico, com uma voz em que as emoções se atingem pela envolvimento da voz. (...) contudo o que importa é a interpretação. Prefiro sempre ouvir a intérprete. Isto é o*

que me comove. Se tiver uma voz maravilhosa mas não conseguir transmitir nada não interessa”.

Os Silêncios

A importância dos silêncios expressos na partitura foi encarada por várias intérpretes enquanto momentos com uma função expressiva. Na opinião de Catarina Sereno, *“esses silêncios transmitem emoções relativamente ao que Elle acabou de dizer ou ouvir (...) estou a falar dos silêncios reflexivos”*.

Para Ana Maria Pinto, os silêncios eram momentos importantes para a interpretação, na medida em que a expressão gestual ganhava uma nova dimensão: *“Para mim, os silêncios na música são uma preciosidade (...) eram momentos em que eu podia criar uma atmosfera mágica (...) os momentos de silêncio, a meu ver, são os mais fortes (...) é nesses momentos que se pode realmente celebrar os gestos. O gesto de estender as mãos tem uma força tsunâmica! Tudo isso nos momentos de silêncio. Eu jogava com esses momentos porque aí tinha a oportunidade de prender o público na minha mão, no meu gesto”*.

Elsa Saque e Elisabete Matos encaravam os silêncios como algo que vinha de dentro, e que ganhava expressão integrando o discurso no seu todo. Elisabete Matos acrescenta ainda: *“Evidentemente todas essas pausas têm que ser interpretadas no sentido retórico (...) se a conversa tiver sentido, nem que seja o meu sentido, o pianista vai estar sempre em consonância”*.

Cecília Fontes encara os silêncios enquanto parte da prosódia e refere um termo usado pelos ingleses para descrever a importância desses momentos: *“Os ingleses têm um termo engraçado que descreve bem o poder das pausas – a pregnant pause – as pausas, em muitos casos, são realmente a raiz do que vem a seguir e do que foi acabado. O discurso continua como uma onda riquíssima que por vezes é lenta e outras vezes é revoltíssima”*.

Várias cantoras afirmaram que se coordenavam com os respectivos pianistas ou maestros através de gestos cénicos. É o Caso de Liliana Coelho, Catarina Sereno e Eduarda

Melo e Helena Vieira. Outras intérpretes tais como Cecília Fontes e Sónia Alcobaça referem-se ao trabalho intensivo que mantiveram com os pianistas/maestros que proporcionou um entendimento sempre coeso entre os dois sem que ocorressem situações de desfasamento de tempos ou ataques.

Cinco momentos/emoções

a) Linhas cruzadas

Relativamente aos cinco momentos chave da obra por mim considerados e respectiva correspondência em termos emotivos, as cantoras consideram que a primeira parte de obra revela uma grande ansiedade, nervosismo, insegurança, agitação, irritação, descontrolo emocional absoluto e desespero total por parte da protagonista.

b) Mentira

A secção da mentira é encarada pelas intérpretes como frustração, decepção, choque, ponto de viragem (porque toma consciência que as coisas não voltarão atrás), angústia, raiva, primeiro sinal de falta de esperança, “*É um balde de água fria*”, como diz Helena Vieira.

c) Recordações felizes do passado

Elsa Saque considera que a mulher que é feminina no sentimento precisa dessas *Coqueteries*, que acabavam por ser uma tábua de salvação a que ela se podia agarrar.

Helena Vieira considera que esses momentos eram uma espécie de luz naquele ambiente trágico. A cantora chama-lhes “*Pequeninas esperanças*”.

Para Ana Maria Pinto esses momentos que simbolizavam a felicidade extrema eram momentos de volúpia a sensualidade.

Cecília Fontes refere-se a esses momentos como sendo “*Ilhas de felicidade*” num universo tão negro como é aquele monólogo. Diz ainda que esses “momentos adolescentes” ocorrem no sentido de a fazer esquecer por breves momentos do drama que está a viver e renovar energias para continuar a conversa. Sónia Alcobaça tem uma interpretação próxima no sentido em que vê as recordações felizes do passado como uma tentativa de “*apaziguar um bocadinho a situação e levá-lo a abrir-se mais, pois na brincadeira é mais fácil a pessoa abrir-se na sua intimidade.(...) tudo isso é muito humano. Não é atacando que se consegue que eles voltem. Tem que se ter algum charme também*”.

Eduarda Melo reforça esta ideia alegando que quando a protagonista fala dos momentos felizes do passado pretende que eles se reflectam no presente, levando o amante a mudar de opinião.

d) Tentativa de suicídio

Relativamente à confissão do suicídio na noite anterior, a maioria das intérpretes encara este momento como aquele em que a protagonista assume a sua dor: Cláudia P. Diz que “*É um dos raros momentos em que ela mostra o que sente (...) havia aqui uma exposição da sua dor, do seu drama, da sua perda tão grande que ela não sabe como há-de prosseguir a sua vida*”.

Ana Maria Pinto refere-se a este momento de uma forma muito particular: *Totentanz* (dança da morte) dizendo que a emoção predominante é “*a angústia absoluta de tal forma que decide não continuar a viver*”.

Cecília Fontes admite que nesta secção “ela fala com mais honestidade e a música revela isso mesmo”.

A propósito desta secção, e referindo o tratamento musical belíssimo com que o compositor tratou este texto tão dramático, Elisabete Matos refere que “*O lirismo é o que pode ter a aceitação da morte. Enquanto não se aceita o fim, a angústia, a ansiedade e a agitação prevalecem. Quando se aceita o fim surge o lirismo. Quando alguém está à beira*

da morte e já se reconciliou com Deus (se for Cristão), sabe que chegou a sua hora, e há uma calma apaziguadora pois a agitação já não serve para nada. Quando se está para morrer há por vezes uma alegria inexplicável (que dizemos são as melhoras da morte)” e depois tudo acaba.

As duas opiniões que de alguma forma divergem são as de Helena Vieira e Catarina Sereno. A primeira afirma que *“A cena do suicídio foi para mim como que uma chantagem emocional”*. A segunda refere-se a esse momento mais como uma chamada de atenção para que ele tenha pena dela e não tanto realidade. Portanto, para ambas as intérpretes este momento é mais um momento de manipulação.

e) Final da obra

O final da obra representou a morte para algumas das intérpretes. Cecília Fontes refere que na sua interpretação o fim da obra era o fim da vida daquela mulher: *“...não fica a chorar. Ela Morre. Ela não desmaia. Ela morre. Acabou a vida. Ponto final. Não pode mais. (...) há uma dupla dor: a dor do final da relação e a dor da náusea, dos comprimidos, do álcool, dos químicos capazes de matar. Imagino todo o corpo a reagir internamente primeiro em grito, depois morrendo, o que vem a seguir ao espasmo desfaz-se em algo mole: um eco dela mesma”*.

Elisabete Matos recorda este momento na sua última encenação: *“Eu estava a dizer estas coisas já fora de todo o controlo da realidade e ficava sufocada mesmo à boca de cena, muito próxima do público”*.

Helena Vieira recorda também esse momento na sua gravação dizendo: *“Aqueles últimas frases são terríveis. Aí sim eu era emotiva. Era um despejar. Não precisava de glicerina nos olhos...já não tinha que cantar”*.

Ana Maria Pinto confessa ter chorado nesse momento: *“Era o momento em que eu chorava. Sentia um peso no peito e compaixão por aquela mulher que se envolveu em situações extremas que lhe retiraram todo o valor que ela poderia ver em si mesma”*.

A interpretação de Eduarda Melo contrasta com as anteriores no sentido em que ela começa por dizer que no final da obra se sentia bem: *“Era um último adeus. Quase como um alívio. Eu vivi-o de uma forma calma e apaixonada”*.

A Personalidade de *Elle* e do amante

De uma forma geral todas as intérpretes tinham construído mais ou menos aprofundadamente uma ideia acerca da protagonista. Porém sobre o amante algumas confessaram nunca ter pensado muito.

A personalidade da protagonista, segundo Cláudia Pereira Pinto é a de uma mulher afectiva que viveu sem receio e se entregou àquela relação tendo sido correspondida no seu amor. Porém as coisas teriam mudado por parte do amante, que tinha agora outra pessoa na sua vida.

Ana Maria Pinto partilha da opinião de que esta mulher teria vivido um grande amor, porém trata-se de uma mulher frágil e desencotrada de si mesma tendo perdido a sua própria identidade.

Eduarda Melo acredita que esta mulher tenha vivido uma grande paixão, porém na obra encontra-se num estado muito alterado, com uma sensação de abandono. O homem, por sua vez, não quer que ela sofra e talvez por isso adie contar-lhe a verdade.

Liliana Coelho olhou para esta mulher como sendo uma mulher transtornada que teme ficar sozinha. O homem, como ela o vê, é um homem correcto, que só age por bem.

Elsa Saque encara a personalidade da mulher como sendo frágil, insegura e desequilibrada, apesar de ser simultaneamente uma mulher emancipada, mas acaba por se revelar uma mulher muito dependente emocionalmente. O amante era um mau carácter que não levava nada a sério, pois embora não quisesse perpetuar a situação, nada fazia para evitar isso.

Catarina Sereno imagina esta mulher como sendo uma de nós: *“Calmas e serenas até nos puxarem o tapete e nunca ninguém sabe o que poderá vir dali. Acho que é muito mais interessante do que uma mulher completamente desequilibrada”*.

Sara Braga Simões considera esta mulher “...*muito desequilibrada, extremamente carente, sem rumo, sem perceber o que ia fazer da vida a partir do momento em que ele a deixara*”. Quanto ao amante vê-o como um homem decente que se preocupava com ela e, porque sabia que se tratava de uma mulher desequilibrada, telefonou naquele dia.

Sónia Alcobaça faz uma leitura diferente da personalidade de *Elle* em função da concepção da obra proposta pelo encenador José Lourenço: “*Eu sempre encarei esta mulher como independente. Não sei se ela teria pensado em levar a relação tão a sério. Não acho que ela fosse neurótica. Para mim era uma mulher tranquila, independente e emancipada, mas que realmente sofre uma traição e portanto vive isso com alguma intensidade*”.

Aspectos que se destacaram na performance: retórica, gesto, olhar, movimento.

O gesto, expressão facial e olhar são os aspectos maioritariamente referidos pelas cantoras. Eduarda Melo refere a este propósito: “*no meu caso tentámos seguir o que o meu corpo queria naquele momento. Ou seja, ao cantar o corpo ia falando de uma certa forma*”.

Cláudia Pereira Pinto acrescenta: “*eu penso que foi a expressão corporal e a expressão facial. (...) às vezes definir uma determinada expressão não é fácil. (...) A experiência com o James C. Foi fantástica porque, sendo muito contida, eu tinha que desenvolver e sublinhar o meu discurso com expressões e gestos mínimos. Limpar o nariz e outros pequenos gestos que ganhavam um grande significado*”.

Helena Vieira refere ainda a questão do olhar: “*eu vivi esta mulher muito fisicamente. O encostar da cabeça, o olhar. O corpo e o olhar estiveram sempre muito presentes. O João Lourenço queria que eu deitasse cá para fora tudo o que eu sentia. Era muito com o corpo que eu retratava esses sentimentos*”.

Elisabete Matos refere-se também à importância do gesto mas acrescenta: “*todo e qualquer gesto vem do sentimento. Não pode haver gestos gratuitos. (...) A coisa mais importante da interpretação exterior é um gesto autêntico, porque há uma interpretação*

interior. Sem me mexer posso dizer várias coisas, mas evidentemente, o gesto exterior ajuda a encontrar uma expressão mais clara para quem vê”.

Ana Maria Pinto afirma ter dado sempre mais importância aos gestos, apesar de considerar que o texto é obviamente importante e de a palavra ser o “primeiro motor”. O movimento, a forma de mexer a cabeça, a lentidão de um gesto ampliam o primeiro sentido e projectam-no. A cantora refere o improviso como caminho para chegar mais facilmente à expressão corporal.

Para Catarina Sereno os aspectos mais relevantes foram a retórica e a expressão facial *“acho que é extremamente importante que os silêncios não morram dramaticamente quando ela está ao telefone. Portanto a expressão facial quando ela está ao telefone tem que ser activa e não passiva”.*

A opinião de Sónia Alcobaça é de que este trabalho de construção leva bastante tempo e passa por várias fases: *“passando primeiro por conhecer bem o texto e definir estratégias de resposta do outro lado. Escrevemos o texto eu e o Zé e tentámos perceber o porquê daquelas respostas. Portanto foi toda essa pesquisa, tentar exprimir fisicamente aquilo que ela ouvia do outro lado da linha, porque há sempre uma reacção, não só vocal, mas também física. Depois conhecer bem com o pianista o percurso melódico, as construções, os efeitos, até onde se pode chegar...daí também a liberdade de tempo. O próprio pianista tem que conhecer bem a obra, tem que saber respirar (...) tem que sentir o que nós estamos a sentir.(...) Aos poucos vai-se descobrindo o que é importante: há momentos em que é mais importante a palavra, há momentos em que é mais importante o movimento, outros em que é mais o olhar, outros em que é simplesmente uma marcação estilizada. Isto representa a riqueza desta obra e por isso também é preciso muito tempo para que se consiga uma linha que ligue tudo isso”.*

Cecília Fontes refere que o pensamento é a base de tudo: *“sem falar de intelectualidade, a palavra foi talvez a grande raiz de tudo isso, e mesmo a palavra como som. A Angeline dizia muitas vezes: tens que amar essas palavras. É sexual, é sensual, é som maravilhoso este francês...”.*

Várias leituras da frase: “*Mon pauvre chéri à qui j’ai fait du mal*”

Eduarda Melo considera que o texto tem vários entendimentos possíveis. Relativamente à frase em questão a cantora acha que a mulher se culpabiliza. Provavelmente não teria um carácter muito fácil e durante os dias que passou sozinha “*faz filmes*”, pensando que o relacionamento terá chegado a este ponto também por sua causa.

Sónia Alcobaça considera que com esta frase a mulher o quer desculpar. Como ainda o ama também se sente culpada por a relação ter chegado àquele ponto.

Helena Vieira considera que o sentido da frase não é literal: “*Não está subentendido que ela tenha feito alguma patifaria ao rapaz. É mais no sentido de ela achar que o maça com aquelas conversas (...) que o aborrece com aqueles queixumes. Ao longo da ópera vai dizendo coisas do género para que ele lhe dê atenção*”.

Elsa Saque vê nesta frase uma certa vergonha da protagonista em ver a sua fragilidade: “...de estar a maçá-lo com aquelas lamechices e lamentos, mas, por outro lado, ela não se quer calar. Quer chamar a atenção, pensando que ele talvez reconsidere. Eu acho que ela queria fazer com que ele sentisse que lhe estava a fazer mal, ao mesmo tempo que ela tinha vergonha de se expor”.

Ana Maria Pinto vê nesta frase o grau de submissão que aquela mulher revela: “*Não tem amor próprio. Aquele homem é para ela um ídolo e por isso não tem pudor em inferiorizar-se*”.

Identificação da intérprete com a personagem:

Relativamente a esta questão as cantoras consideram que para despertar determinadas emoções e representa-las numa performance é necessário ter-se passado por algumas situações na vida, embora possam não ter passado exactamente pela mesma situação. A este respeito Elisabete Matos refere: “*No caso desta obra, ter sofrido por amor na vida real, pode ser um factor que ajude à compreensão do personagem, inclusivamente a expressar certos estados de ânimo.(...) creio que é mesmo preciso ter vivido situações*

para poder expressar uma obra tão profunda e complexa como La Voix Humaine. Porque todos nós deixamos ou fomos deixados alguma vez. Acontece. Mas é preciso ter sofrido com essa perda”.

Catarina Sereno afirma. *“A mim ajudou-me a construir uma personagem mais real com a qual o público se identifique, simpatize ou se irrite. Para mim foi muito importante, se não estaria sempre a representar uma personagem fora de mim, com umas expressões que não nos ligam à terra”.*

Helena Vieira considera que se a pessoa não passou por situações que a tenham feito crescer interiormente, tais como desilusões, ou coisas muito boas, interpretará bem a obra mas com o texto que poderá não ser sentido: *“No meu caso, para fazer as pazes com a protagonista comecei a aproximar-me daquela mulher, porque fui buscar às minhas vivências pessoais aqueles sobressaltos e angústias. A partir do meio da obra eu já compreendia perfeitamente aquela mulher”.*

Eduarda Melo expõe uma outra visão acerca da maturidade desejável que muitas cantoras referem: *“(…) há pessoas que dizem que esta obra tem que ser cantada por alguém que tenha alguma maturidade e que tenha já alguma experiencia de vida. Eu não sou dessa opinião. (...) Não é uma questão de experiencia de vida. A questão do amor nasce muito cedo na nossa vida. Por isso acho que não precisamos de atingir uma determinada idade para poder cantar esta obra, embora vocalmente isso também entre na equação. Estou de acordo quanto à questão de que se nos identificarmos com a obra pela nossa experiência pessoal isso vai enriquecer a interpretação”.*

Sónia Alcobaça considera que se deve ter alguma maturidade para se poder interpretar bem a obra pois só assim se chegará ao peso e cores certas. Porém não considera necessário que se tenha passado exactamente pela mesma situação.

Ana Maria Pinto partilha da mesma opinião, embora refira: *”O sofrimento é o nosso grande mestre. Se já tivermos essa experiência de vida, automaticamente se consegue sentir as coisas de outro modo”.*

Cláudia Pereira Pinto acrescenta ainda: *“Acho que para sermos boas intérpretes não é forçoso termos vivido todas as coisas. “Mal de nós (...) Mas o cantor de facto tem que ter*

um conhecimento grande dos afectos. De como é que o ser humano funciona nas suas várias dimensões, desde a alegria, tristeza, angústia, desespero.

Capítulo V

Encenação

5.- Encenação definida por Jean Cocteau em 1958

Após Poulenc ter concluído a obra, deslocou-se com Denise Duval e Cocteau a Nice para trabalharem a encenação. Ao longo de uma semana Cocteau trabalhou afincadamente acumulando o papel de encenador e o de figurinista. Trabalhou com a cantora no sentido de a levar a exteriorizar no palco os diferentes estados de espírito previstos pelo próprio Cocteau no prefácio da partitura para canto e piano de *La Voix Humaine*, onde inclui indicações relativamente ao cenário e à encenação:

“La scène, réduite, représente l’angle d’une chambre de femme; chambre sombre, bleuâtre, avec, à gauche, un lit en désordre, et, à droite une porte entr’ouverte sur la salle de bains blanche très éclairée.

Devant le trou du souffleur, une chaise basse et une petite table: téléphone, lampe envoyant une lumière cruelle.

Le rideau découvre une chambre de meurtre. Devant le lit par terre, une femme en longue chemise étendue, comme assassinée. Silence. La femme se redresse, change de pose et reste encore immobile. Enfin elle se décide, se lève, prend un manteau sur le lit, se dirige vers la porte après une halte en face du téléphone. Lorsqu’elle touche la porte, la sonnerie du téléphone se fait entendre. Elle s’élance. Le manteau la gêne, elle écarte d’un coup de pied. Elle décroche l’appareil. De cette minute, elle parlera debout, assise, de dos, de face, de profil, à genoux derrière le dossier de la chaise-fauteuil, la tête coupée, appuyée sur le dossier, arpentera la chambre en traînant le fil, jusqu’à la fin où elle tombe sur le lit à plat ventre. Alors sa tête pendra et elle lâchera le récepteur comme une pierre”⁷⁸ (Poulenc 1997).

⁷⁸ A cena reduzida, representa um ângulo de um quarto de uma mulher; quarto sombrio, azulado. À esquerda uma cama desarrumada, à direita uma porta entre aberta sobre a casa de banho branca e muito iluminada. Em frente ao buraco do ponto, uma cadeira baixa e uma mesa pequena, telefone, candeeiro dando uma luz cruel. A Cortina descobre uma câmara de execução. Diante da cama, no chão, uma mulher de camisa comprida estendida, como assassinada. Silêncio. A mulher endireita-se, muda de pose e volta a ficar imóvel. Por fim decide-se, levanta-se, põe um casaco sobre a cama, dirige-se à porta depois de fitar o telefone. Assim que toca na porta, faz-se ouvir o telefone. Ela corre para ele com ímpeto. Desconfortável com o casaco, dá-lhe um pontapé. Ela levanta o auscultador. A partir daí ela falará am pé, sentada, de costas, de perfil, de joelhos atrás do encosto do cadeirão, a cabeça tombada, apoiada no cadeirão, vaguera pelo quarto arrastando o fio até

Verifica-se que estas indicações são muito próximas das que figuram no prefácio da obra teatral (Cocteau 2002), por isso conclui-se, que muito pouco terá sido alterado por ele quanto à concepção cénica, apesar dos cerca de trinta anos que distam entre as duas obras. As únicas indicações alteradas prenderam-se com o facto de Poulenc ter cortado algumas secções de texto, e ainda pelo facto de a obra ser agora apresentada por outra intérprete, o que exigia uma adaptação às características de Denise Duval.

Nesse sentido, Cocteau refere-se com pormenor à imagem da protagonista, numa carta escrita a Poulenc a 6 de Dezembro de 1958, reforçando a ideia de que a aparência da personagem não deveria ser trágica, nem frívola, tão pouco deveria transmitir uma elegância estudada. Pelo contrário, a jovem mulher simplesmente veste o que está à mão, enquanto espera pelo telefonema do amante, acreditando ao mesmo tempo, que ele a consiga ver. Apesar da mentira acerca do vestido cor de rosa, há uma elegância natural nela, própria de alguém que habitualmente é elegante. O elemento trágico advém do xaile ou capa de chuva que ela põe sobre os ombros, sem qualquer sinal de *coquetterie*, porque ela tem frio, mas um frio interior. Esta é a forma como Cocteau afirma mostrar o seu frio interior no palco (Cocteau cit. in Poulenc 1991, 256).

Os ensaios com Jean Cocteau começaram no início de Janeiro de 1959. Denise Duval refere-se a esses ensaios, dizendo que por vezes se atrevia a fazer certos movimentos que lhe surgiam naturalmente por instinto, com os quais Cocteau acabava por concordar:

*“Je lui faisais ce que je sentais (...) et il me disait: - “ça c’est bon! Ah!, Il ne faut pas quitter ça!”, et nous avons travaillé pendant deux ou trois heures tous les jours.”*⁷⁹ (Duval cit. in Berenger 2003, 85).

Cocteau aproveitou ainda certos traços físicos da cantora a favor da interpretação. Tendo reparado que tanto a sua boca como os olhos se demarcavam no conjunto da face, Cocteau recomenda pois que toda a atenção fosse dada aos olhos, pois eles continham uma

ao fim e cairá de ventre sobre a cama. Então a sua cabeça descairá e deixará cair o auscultador como uma pedra.

⁷⁹ Trad.: - Eu mostrava-lhe o que sentia. (...) ele dizia-me. Isso é bom. Ah, não esqueça isso. E nós trabalhávamos durante duas ou três horas todos os dias.

força expressiva que bastava. Segundo as descrições das suas primeiras récitas, a movimentação da cantora era escassa limitando-se ao essencial, de acordo com a carga emotiva vivida em cada momento (Berenguer 2008, 85).

Na encenação nada foi deixado ao acaso. Cocteau pensou nos mais pequenos detalhes desde os figurinos ao penteado e à maquilhagem. Numa carta que escreve a Poulenc envia um esboço extremamente detalhado com indicações sobre as roupas que a protagonista da ópera deveria usar (Fig. 136) e um esboço do penteado: (Fig. 137).

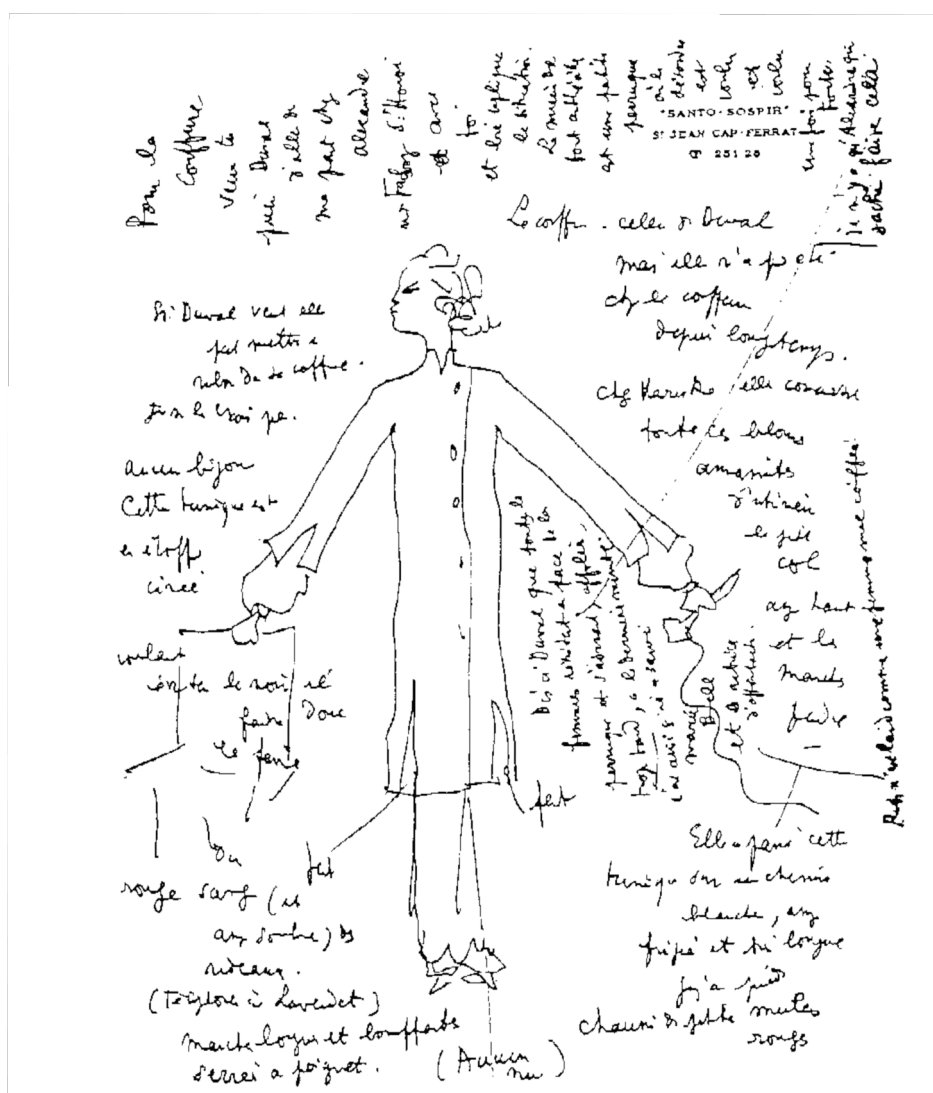


Figura 138: Figurino - (Chimènes 2008).

Cocteau inclusivamente recomenda a Poulenc que leve Denise Duval à loja Karuska, e de acordo com a suas indicações, as funcionárias encontrarão rapidamente o figurino que ele pretende. Recomenda ainda que Denise Duval não use joias. Somente uma túnica oriental que não deve ser preta, mas vermelho escuro como a cor das cortinas. Denise deveria usá-la sobre a camisa de noite. Quanto ao penteado, Cocteau aconselha a que use o seu penteado habitual, mas dando a impressão de que não ía ao cabeleireiro há muito tempo.

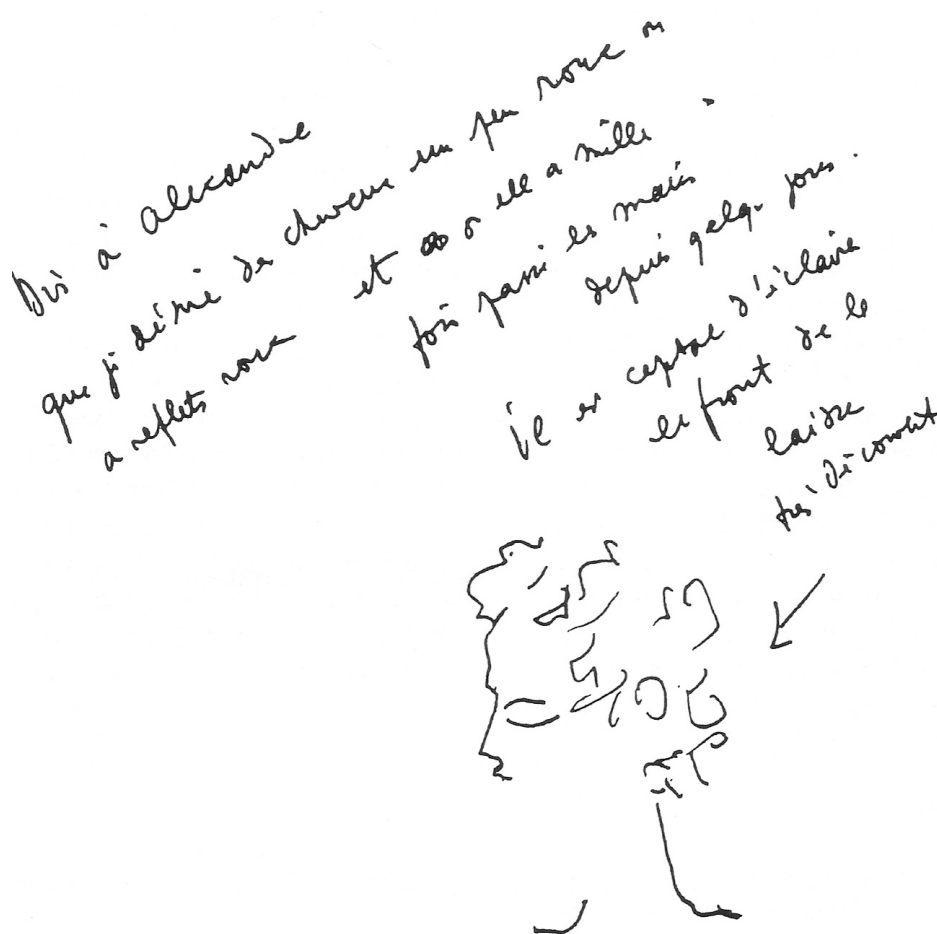


Figura 139: Penteado - (Chimènes 2008)

5.2. - A intemporalidade e actualidade da obra

*“On aimera toujours, on souffrira toujours, on pleurera toujours, on se suicidera toujours: c’est cela qui donne à La Voix Humaine une forme d’éternité. On peut la jouer en jean ou en chemise de nuit, dans une chambre d’hôtel ou dans une cabinet téléphonique: la douleur est de partout”*⁸⁰ (Duval 1983, 134).

Denise Duval indica nesta citação os motivos que tornam *La Voix Humaine* uma obra intemporal. Independentemente da concepção cénica, as emoções presentes na obra tais como, o amor, o sofrimento ou a dor, são universais e intemporais. Ora, é precisamente sobre essas emoções que assenta toda a obra. O espaço cénico e o cenário adaptado à estética de cada época mais não são senão um enquadramento, que auxilia a intérprete na expressão dessas emoções.

Testemunho da intemporalidade e sucesso da obra, são as imensas interpretações que surgiram após a estreia quer da obra para teatro, quer da obra musical. Até 1941 a atriz Berthe Bovy interpretou a obra mais de 100 vezes (Stringer 2005, 11).

A obra musical teve o mesmo sucesso. Após a primeira gravação com Denise Duval, surgiram muitas outras entre as quais se referem: Galina Vishnevskaya (1965); Niska Maralin (1969); Madga Olivero (1970); Virginia Zeani (1975); Graziella Sciutti (1977); Karan Armstrong (1979); Josephine Barstow (1982); Eiline Hannan (1988); Gwyneth Jones (1989); Carole Farley (1990); Anja Silja (1990); Söderström, Elisabeth (1992); Julia Migenes (1990); Renata Scotto (1996); Françoise Pollet (1997); Pauline Vaillancourt (1996); Sämman, Gerlinde (1999); Renata Scotto (1996); Phyllis Treigle, (199.); Felicity Lott (2001); Catherine Malfitano (2003); Audra Macdonald (2006); Jessie Norman (2006); Jane Rhodes (2007); Lesley Garret (2013).

A intemporalidade da obra reflecte-se ainda nas imensas versões noutras línguas que surgiram após a estreia, assim como adaptações instrumentais: a versão italiana de

⁸⁰ Trad.: - Amár-seá sempre, sofrer-se-á sempre, chorar-se-á sempre, comerter-se-á suicídio sempre: é isso que dá a *La Voix Humaine* uma espécie de eternidade. Podemos interpretá-la em *Jeans* ou em camisa de noite, num quarto de hotel, ou numa cabine telefónica: a dor está em toda a parte.

autoria de Flávio Pesti; a versão inglesa de autoria de Joseph Machlis; duas versões russas: a primeira da autoria de Natalya P. Rohdestvenkaya, interpretada por Galina Vishnevskaya no Teatro Bolchoi a 1 de Fevereiro de 1965; mais recentemente a versão mais usada é da autoria de Elena Jakushkina; uma versão portuguesa recentemente concebida em 2013, pelo compositor e pianista Português, Francisco Monteiro e ainda a adaptação da obra para para *ensemble* de câmara concebida pelo compositor Pedro Maia em 2007 e revista em 2014 que será a usada no recital que acompanha este trabalho.

Por outro lado as apresentações teatrais desta obra mostram até que ponto a interpretação se renova e ultrapassa de forma imprevisível as concepções mais óbvias. A descrição que seguidamente se apresenta de uma récita da obra no Teatro Turim em Lisboa comprova a actualidade, intemporalidade da obra, assim como a originalidade de leituras que dela se possam fazer relativamente a questões interpretativas.

A curiosidade que me levou até este teatro foi ver que o clássico de Jean Cocteau iria ser representado não por uma só mulher como seria de esperar, mas por três atrizes. Este facto suscitou-me uma enorme curiosidade, bem como o de acumularem também nesta criação a função de encenadoras. As atrizes referidas, Ana Moreira, Margarida Cardeal e Raquel Dias usaram o texto traduzido para Português por Carlos de Oliveira, cujo trabalho foi uma encomenda de de Maria Barroso nos anos sessenta.

O monólogo foi representado por três vozes que podiam ser uma só, mas que sendo três ganhavam individualidade e reflectiam a universalidade da obra naquilo que é a natureza humana e feminina.

O texto foi recriado pela apresentação alternada de cada uma das três atrizes, mas por vezes era articulado simultaneamente com algum desfasamento, o que sugeria não só um ambiente sonoro, como também uma projecção do texto mais espacial. Num ambiente onde a palavra falada é dominante a aparição de ambientes sonoros é sempre uma surpresa. As interrupções telefónicas foram descritas por uma guitarra eléctrica que tocava alternadamente distorcendo o som para dar ideia da má ligação telefónica ou das interferências na ligação.

Outro dos aspectos relevantes foi a quantidade de objectos simbólicos presentes no palco: vários telefones de formas, cores, e modelos variados, uns no chão e um pendurado

no tecto com o auscultador caído (como se estivesse enforcado); vestidos exuberantes de cores diversas pendurados no tecto como se fossem fantasmas; vários pares de sapatos de mulher estendidos à boca de cena, como se fosse uma colecção, a um canto, duas cadeiras com dois fraques estendidos em cima delas, como se o homem que outrora lá viveu estivesse sentado (o espectro masculino); casaco feminino de pele. Todo o cenário evoca uma festa que chegou ao fim.

As atrizes assumem na obra vários papéis: ora alternadamente o de *Elle*, ou representam o público, quando por exemplo *Elle* mente ao amante dizendo que não tem as suas luvas, e na realidade tem-nas nas suas mãos e beija-as, mas fingindo que as vai buscar simula uma caminhada apressada batendo com os saltos dos sapatos no chão. Nesse momento as duas atrizes riem-se como se fossem espectadoras dessa mentira. Por vezes assumem ainda outros papeis como por exemplo o cão: uma delas põe as peles a volta do pescoço, anda de gatas, geme como um cão carente, apanha as roupas do chão com a boca e dá a pata à dona. Noutra situação duas atrizes vestiram os dois fraques puseram uma cartola na cabeça e sentaram-se nas cadeiras, como se de repente *Elle* já exausta e louca tivesse uma miragem e em vez de um amante visse dois.

Nesse rasgo de loucura da mulher ela baixa-se e num dos cortes telefónicos poisa o auscultador. Quando o telefone toca novamente ela agarra um sapato em vez do auscultador do telefone e no seu estado emocional melodramático prossegue a conversa falando para um sapato, como se de um auscultador se tratasse.

Todas as mulheres se apresentam com roupas que sugerem a feminilidade de *Elle*: uma usa uma camisa de noite curta de cetim preto, e está descalça; outra, uma camisa de noite comprida em cetim branco muito decotada, e está também descalça. A terceira mulher está calçada e veste uma saia de renda e no tronco tem um top que deixa transparecer o *soutien*. Apresentando-se com figurinos diferentes sobressai a intenção clara de mostrar que estas mulheres se encontram no ambiente íntimo do seu quarto embora não haja nenhuma cama em cena.

Durante a apresentação elas foram escrevendo na parede do fundo do palco (ardósia) as seguinte frase: *Art is the revelation of the secret laws of nature wich without it would remain forever hidden*. A peça terminou com as três atrizes à beira do palco articulando

as palavras: *Je t'aime; t'aime* desfasadamente até a voz se extinguir ao silêncio permanecendo em pé, viradas para o público com as cabeças tombadas, como se tivessem morrido.

5.3. – Uma leitura para além do óbvio /contributos para uma encenação

A concepção da performance que acompanha este trabalho procurou fundamentar-se no contexto histórico dos autores e da obra, não com o objectivo de reproduzir uma interpretação segundo o modelo de Cocteau/Poulenc e Duval, mas de chegar a uma recriação da obra que introduzisse alguma novidade mantendo, simultaneamente, os padrões estéticos definidos pelos seus autores: um espaço reduzido; um cenário minimalista que incluísse também elementos simbólicos; o cuidado com a articulação do texto e com os momentos de silêncio; a articulação do gesto com o ambiente musical.

Gradualmente foi-se esboçando no meu imaginário o perfil da personagem principal, e da história que a envolve. Tratou-se porém de um processo moroso que passou por muitas fases. Ao nível vocal e musical uma das primeiras etapas passou pela desconstrução de gestos que aconteciam mecanicamente fruto da repetição que, embora necessária, nem sempre promovia um discurso interessante e expressivo. Recordo os vários ensaios em que o meu professor servia de interlocutor comentando, respondendo ou questionando, no sentido de tornar as minhas frases mais espontâneas, sobretudo as frases que se situam no início da obra. Nesse sentido recorria por vezes a ideias um pouco absurdas e bastante fortes, com o objectivo de provocar uma reação inesperada da minha parte.

Os primeiros ensaios encenados constituíram outra etapa igualmente exigente, pois a coordenação da voz com gesto não é fácil, sobretudo quando não há outros intervenientes presentes, a não ser no nosso imaginário.

Uma das maiores dificuldades que senti foi a articulação do gesto com a palavra ou com o silêncio, porque se há situações de convergência de sentidos, outras há em que a divergência é recorrente criando-se uma ambiguidade na representação. Nesse sentido foi útil ter desde o início alguns acessórios em cena que ajudavam não só a delimitar um espaço promovendo uma movimentação mais natural, como tornavam mais real o meu

imaginário. Outra dificuldade prendia-se com os momentos em que não havia fronteira entre a personagem e eu própria, resultando daí uma onda emotiva difícil de gerir em equilíbrio com a voz.

Pouco a pouco, todos esses factores se foram direccionando para o emergir gradual das emoções espelhando-se na voz, na dicção, na expressão facial ou corporal, e na encenação. Como ponto de partida para a criação da personagem basei-me no texto literário que sugere uma ideia clara acerca do perfil de *Elle*, quando ela diz que viveu para aquele homem durante cinco anos:

*“Voilà cinc ans que je vis de toi...que tu es mon seul air respirable ...que je passe mon temps à t’attendre, à te croire mort si tu es en retard,...à mourir de te croire mort...à revivre quand tu entres...et quand tu es là enfin...à mourir de peur que tu partes...maintenant j’ai de l’air parce que tu me parles...”*⁸¹

Durante esse período de tempo *Elle* isolou-se dos amigos e dedicou-se exclusivamente àquela relação. Mas agora que a relação terminou, ela agarra-se ao mínimo sinal de esperança, pois sente-se completamente perdida e não encontra uma razão para viver. Por isso, assim que a ópera começa *Elle* agarra-se àquela conversa como uma tábua de salvação, pois sabe que é a única coisa que ainda lhe resta, mesmo fingindo que a relação ainda existe.

Já me referi ao contributo da perspectiva psicológica destas emoções. Mas há ainda uma questão importante que se prende com a valorização da interioridade do sentimento amoroso. É este vínculo emotivo que faz com que a mulher tenha vivido intensamente aquela relação e sofra em igual proporção agora que tudo acabou.

Esta informação ajudou-me a traçar um perfil de mulher dependente, frágil, que pode chegar a ser obsessiva pela ânsia com que deseja que tudo volte atrás, e por estar demasiado isolada, o que não lhe permite avaliar claramente a situação presente. Ajudou-

⁸¹ Trad.: - Há cinco anos que vivo de ti...que tu és o meu único ar respirável...que passo o meu tempo a esperar por ti, a crer-te morto se estás atrasado...a morrer de te crer morto...a reviver quando entras...e quando estás em casa, enfim...a morrer de medo que partas...agora tenho ar porque tu me falas.

me igualmente a compreender o motivo pelo qual, na primeira parte de obra, *Elle* tenta esconder as suas emoções e disfarça constantemente a sua dor.

O facto de toda a história se centrar tanto na vida íntima do casal levou-me a imaginar a cena num compartimento da casa, que os dois partilhavam. Apesar da apresentação musical ocorrer no auditório do Deca, definiu-se um espaço reduzido e usou-se uma disposição da sala pouco habitual, que ajudasse a conceber o ambiente imaginado. O cenário é muito simples tentando reproduzir a estética vigente nos anos em que a obra foi escrita, realçando assim toda a acção da protagonista naquilo que constitui o seu campo de acção emotivo: a voz, o gesto, a expressão facial.

O cenário reúne uma tela de projecção; uma mesa de apoio; uma *cadeira pavão*, uma *chaise longue*, um espelho e o acessório principal: o telefone.

A tela, funciona simbolicamente como um balão de pensamento. Nessa superfície são projectados fragmentos de texto e imagens correspondentes ao pensamento ou às memórias de *Elle*!

A mesa de apoio é o sítio onde se pousa o telefone dentro dos vários que esse acessório vai ocupando ao longo da ópera. Sobre a mesa está também uma garrafa, um copo e frascos com comprimidos.

A cadeira Pavão, sendo um acessório esteticamente requintado, que só uma mulher chique se lembraria de ter no seu quarto de dormir, remete, simbolicamente para o estatuto social elevado a que pertence a protagonista e para o ambiente luxuoso e extravagante em que vive.

O chão também é usado como superfície onde *Elle* se deita nos momentos mais sensuais ou nos momentos de desesperança.

O espelho é outro acessório que funciona simbolicamente. Outrora era ao espelho que *Elle* se preparava para sair com o amante. Mas agora o espelho é o sítio das memórias. Quando se recorda do passado feliz, *Elle* aproxima-se do espelho como se este a transportasse para o tempo passado, e essas imagens são depois reflectidas na tela que se situa por detrás da cadeira pavão.

Tanto a *chaise longue* como a *cadeira pavão* possibilitam várias poses de acordo com o estado emocional da personagem. Em momentos de grande intimidade ou angústia

sentava-me aninhada na cadeira, recostava-me na *chaise longue* ou sentava-me no chão encostada a ela.

O telefone, será um telefone dos anos 50, preto. A cor preta assume, por um lado uma simbologia neutra, mas por outro também simboliza a morte ou o fim, corroborando o fim da relação que se anuncia ao longo de toda a obra.

No início da obra o telefone aparece em grande destaque com um foco de luz sobre si. É-lhe dado o estatuto de protagonista.

A recriação da obra não se limitou ao cenário. Aproveitando as gravações das entrevistas, pedi ao jovem compositor, Rui Penha que criasse uma miniatura musical que servisse de prólogo à performance, expressando assim o contributo vivo das vozes humanas das onze cantoras entrevistadas. Em vez das linhas cruzadas dos telefones antigos a peça introduz uma distorção das vozes das cantoras muito próxima dos efeitos que essas ligações têm por vezes nos actuais telemóveis. O compositor introduziu ainda a respiração ansiosa das intérpretes a as palavras, “*oui....oui....c’est une chance*”.

Quanto à ópera propriamente dita optei por uma adaptação para ensemble de câmara realizada pelo compositor Pedro Maia em 2007 e revista em 2014. O ensemble é composto por flauta; clarinete em Sib; tímpanos; pratos; pandeireta; xilofone; piano; violino1; violino 2; viola; violoncelo e Contrabaixo. Na escolha pesou a impossibilidade de realizar a obra com orquestra e ter já apresentado várias vezes a versão para Canto e Piano, não podendo assim usufruir de toda a riqueza timbrica que emana da orquestração. Um último motivo prende-se com o facto desta escolha corroborar a minha intenção em recriar a obra.

5.4. – Conclusão

Esta dissertação teve como objectivo o estudo da obra *La Voix Humaine* de Poulenc procurando extrair dos elementos subjectivos presentes na partitura, significados que fundamentassem a interpretação e fortalecessem a expressão das emoções.

Ao partir para uma reflexão sobre os sentidos que se escondem na obra *La Voix Humaine* de Poulenc/Cocteau não sabia à partida onde me levaria tal jornada. Tendo

consciência de que iria lidar com um assunto subjectivo senti-me, ainda assim, seduzida pela obra e impelida a prosseguir nessa direcção.

Tendo finalizado esta tarefa creio ter contribuído para uma clarificação das questões levantadas, levando a que a dimensão inaudível da obra se tornasse mais clara, apesar de ter consciência das limitações decorrentes desta abordagem.

Aspectos houve que ficaram por aprofundar, tais como toda a análise que se focou nas cinco partes da obra por mim seleccionadas, podendo no futuro alargar-se a toda a obra.

O aprofundamento de questões históricas relacionadas com a obra, autores e intérpretes permitiu-me não só satisfazer uma curiosidade, mas acima de tudo contribuiu para um enriquecimento de todo um imaginário que me conduziu a uma nova interpretação. Refiro-me neste caso a uma nova consciência do universo em que viveram os seus autores, das motivações que os levaram a escrever esta obra, das relações privilegiadas que mantiveram com a intérprete e da estética que partilhavam. Tudo isto se reflectiu num novo entendimento da obra que reúne por um lado uma perspectiva histórica e, por outro uma perspectiva actual. Nesse sentido, tendo conhecimento de que o compositor Pedro Maia tinha realizado uma adaptação desta obra para *ensemble* de câmara, não hesitei em contactá-lo e propor-lhe que revisse o trabalho para esta *performance*. Esta opção adveio da impossibilidade de interpretar a obra com orquestra, e também de a ter cantado várias vezes com piano, pois como já tinha referido, a riqueza tímbrica associada ao carácter dos motivos cria um ambiente musical mais colorido e revelador dos diferentes estados emotivos.

Ter realizado a análise de certos aspectos estruturais permitiu-me observar e sistematizar toda uma percepção que já tinha enquanto intérprete, embora essa percepção fosse intuitiva e baseada nas sensações que ia obtendo por meio do texto e dos ambientes musicais. Ao longo do estudo fui confirmando que a obra esconde vários sentidos que se espelham em questões formais, mas que na realidade têm significados mais profundos, que se prendem com o assunto primordial: o amor e a ruptura amorosa. Por isso, entre os vários domínios do conhecimento tornou-se necessário recorrer ao domínio da psicologia com o objectivo de clarificar as muitas alusões às emoções que ocorrem na obra, justificando

assim toda uma construção da personagem principal e das personagens invisíveis que enquadrasse uma leitura dos seus perfis.

Quanto à procura dos elementos estruturantes da partitura teve como preocupação evidenciar a estrutura simétrica da obra, que advém da tensão do texto e da construção musical. Partindo daí, fez-se uma incursão pelo tratamento da voz e pela prosódia, pelas indicações expressivas, pelos silêncios, pelos motivos, pela tipologia das frases melódias, e pelo plano tonal.

Da análise da escrita vocal e da prosódia conclui-se que, apesar da distância temporal, se mantêm as características da antiga forma, cuja primazia era dada ao texto. O texto eleva-se na obra, surgindo muitas vezes sem acompanhamento mas não perdendo em nada a sua dimensão expressiva. O compositor transpôs musicalmente todas as nuances da voz falada no sentido de veicular o que a voz tem de tão singular: a expressão emotiva. Por isso recorre à agógica, às indicações expressivas e à prosódia como reforço do significado do texto ou então como antítese desse significado. Este recurso é bastante frequente ao longo da obra, sobretudo em momentos em que as emoções se confundem, ou em que *Elle* tenta esconder as suas emoções.

O sentido que se encontrou na análise das frases melódicas corrobora a prosódia, quer através do contorno quer através da insistência do uso de certos intervalos associados à descrição de ambientes angustiantes ou tristes.

A reflexão sobre o silêncio partindo da opinião dos autores referidos e confrontada com excertos da obra *La Voix Humaine* permitiu concluir que, silêncio confere ao tempo uma dimensão subjectiva. Por conseguinte, ele permite à intérprete maior liberdade na interação com a partitura e com o movimento levando-a dispor de um leque mais variado de possibilidades expressivas. A dialética entre som e silêncio proporciona assim o emergir de novos significados, que podem permanecer hermeticamente no imaginário ou serem revelados através da interpretação. Refiro-me, não só à sua expressão ao nível do gesto mas também ao nível da sua expressão no texto cantado, onde as palavras enquadradas pelos silêncios adquirem inflexões mais plenas.

Os motivos temáticos e as diferentes classificações elaboradas por vários autores reflectem a subjectividade de entendimentos, por um lado acerca do que constitui ou não um motivo ou tema, e por outro, das relações que os diversos autores estabelecem entre os motivos e as emoções. Por fim a diversidade manifesta-se nomeadamente na terminologia que usam na classificação dessas entidades musicais. Não obstante a subjectividade que emana dessa observação, a sensibilidade dos autores encontra um ponto de convergência no vocabulário que usam para caracterizar os motivos, o que de alguma forma os aproxima no significado que lhes atribuem.

Tal como a variedade e contraste verificados na análise temática, também o plano tonal se revela inconstante, pela ambiguidade harmónica que domina a obra, pelas tonalidades que raramente se afirmam e ainda pelos escassos centros tonais que surgem em momentos chave.

Da mesma forma diversificada e ambígua se apresenta a orquestração. Tendo a orquestra uma dimensão sinfónica, raramente se apresenta no seu *tutti*, estando esses escassos episódios reservados a momentos chave. Mais frequentemente se desdobra em pequenos ensembles, cuja associação aos temas promove uma função de encenação.

As entrevistas realizadas às 11 cantoras foram extremamente enriquecedoras tendo delineado, em parte, o rumo deste trabalho. A generosidade com que expuseram toda a sua aprendizagem, e os percursos que tomaram ao estudarem a obra contribuiu amplamente para o meu aprofundamento de várias questões interpretativas.

La Voix Humaine é uma confissão musical em termos mais profundos do que os que dizem directamente respeito aos relacionamentos do compositor, pois embora espelhe a complexidade de ambiguidades e paradoxos da personalidade de Poulenc é, também, o protótipo da sua mestria no domínio do texto literário, revelando sensibilidade requintada às palavras, ao significado e à prosódia – uma verdadeira fusão entre texto e música.

Daqui se conclui que, ao nível da forma, este monodrama assenta na expressão musical do subconsciente da personagem principal, não precisando de recorrer a formas auxiliares. A sua estrutura reside precisamente na agitação, na instabilidade, na alternância e no contraste, constituindo esses elementos o fundamento da obra. O conceito de forma, enquanto entidade com uma determinada aparência exterior rígida não se aplica a *la Voix*

Humaine, cuja dinâmica e vida interior criam a própria forma. Essa dinâmica interior contagia a intérprete naquilo que é o acto de comunicar e exprimir o que de mais íntimo existe em cada um e que se situa no domínio das emoções. Daí a linguagem presente na obra ser subjectiva pois as emoções dificilmente se traduzem através de descrições objectivas. George Gusdorf refere-se, a este propósito, à comunicação indirecta como sendo a mais verdadeira, realizando-se por meios fortuitos e contradizendo muitas vezes a própria linguagem (Gusdorf 2010).

Nessa perspectiva, a interpretação desta obra assenta na expressão mais pura, que advém da voz, mas igualmente do gesto, do rosto e do corpo, como meios de expressão e de evocação de um imaginário que se revela no momento da performance.

Bibliografia

Abromont, Claude (2001). *Guide de la Théorie de la Musique*. Édition Fayard-Lemoine.

Antunes, Jorge (1989). *Notação na Música Contemporânea*. Sistrum Edições Musicais Lda.

Azevedo, Fernando Jorge (2002). *Antologia Poético-musical*. Politema ed. Porto.

Barenboim, Daniel (2009). *A Música Desperta o Tempo*. São Paulo: Martins.

Bartel, Dietrich (1997). *Musica Poetica: Musical-Rhetorical Figures in the German Baroque*. University of Nebraska Press. Lincoln and London.

Berenguer, Bruno (2004). *Denise Duval: Symètrie*.

Berenguer, Bruno (2008). *Une Amitié Intime*. In *Les Cahiers de Francis Poulenc n° 1*. Paris. Éditions Aestern.

Bernac, Pierre (2005). *Francis Poulenc, The man and his songs*. Kahn and Averill Ed. London.

Bernac, Pierre (2014). *Francis Poulenc et ses Mélodies*. Buchet. Chastel.

Bosh, Maria Jose. (2009) *La Danza de las emociones: vives como sientes*. Ed. EDAF

Brisson, Pierre (1958). *Extrato do livro que acompanha o registo áudio de La Voix Humaine*. Ed. Pathé.

Buckland, Sidney (1991). *Francis Poulenc - Echo and Source - Selected Correspondence 1915-1963*. London: Victor Gollanz LTD.

Buckland, Sidney and Chimènes, Myriam (1999). *Francis Poulenc - Music Art and Literature*: Ashgate.

Burton, Richard, D.E. (2002). “Monologues and Dialogues, Poulenc’s later music 1950-1963). In *Francis Poulenc*. Absolute Press.

Castarède, Marie-France (1998) *A Voz e os seus Sotilégios*. Translated by Maria Jorge Vilar Figueiredo. Editorial Caminho Ed. Lisboa

Casteleiro, João Malaca (2001) “Didascália” in *Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea*. Academia das Ciências de Lisboa e Editorial Verbo. I. Volume.

Casteleiro, João Malaca (2001). “Tragédia” in *Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea*. Academia das Ciências de Lisboa e Editorial Verbo II. Volume.

Casteleiro, João Malaca (2001). “Monólogo”. In *Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea* - Academia das Ciências de Lisboa e Editorial Verbo. II. Volume.

Clarke, Eric (2002). “Understanding the Psychology of Performance” In *Musical Performance*. Cambridge University Press. Ed. John Rink.

Clifton, Thomas (1976). *The Poetics of Musical Silence*. The Musical Quaterly vol. 62 nº 2. Oxford University Press.

Cocteau, Jean (1989). *A Voz Humana*. Carlos Oliveira (trad.). Assírio e Alvim ed. Lisboa

Cocteau, Jean (2009). *Le Coq et l’Arlequin*. Éditions Stock.

Cocteau, Jean (2002). *La Voix Humaine*. Théâtre Stock ed.

Cocteau, Jean (2013). *Le Livre Blanc*. Peter Owen publishers.

Cooke, Deryck (1989). *The Language of Music*. Oxford University Press ed.

Colaço, Jorge (2004). “Lírico” in *A Enciclopédia*. Volume 12. Ed. Verbo.

Colaço, Jorge (2004). “Tragédia” in *A Enciclopédia*. Volume 19. Ed. Verbo.

Cruz, Gastão (1989). “Nota introdutória” in *A Voz Humana*. Carlos Oliveira (trad.). Assírio e Alvim. Lisboa.

Daniel, Keith (1982). *Francis Poulenc: His Artistic Development and Musical Style*. London. UMI Research Press.

Delouche, Dominique (2011). “Denise Duval, la Voix retrouvée”. in *Les Cahiers de Francis Poulenc* n° 3. Ed. Michel de Maule. Paris.

Duault, Alain (1983) “Du Gendarme Incompris aux Dialogues des Carmélites” in *L’avant Scène opéra* n° 52.

Duneton, Claude (1998) *Histoire de la chanson française*. Tome 2. Le Seuil. Paris.

Duval, Denise (1983) “Une oeuvre que j’ai vu naître” In *L’avant scène Opéra* n °52. *Propos recuillis par Alain Duault*.

Edlund, Lars (1983) *Körstudier*. AB Nordiska Musikförlaget/Edition Wilhelm Hansen Stockolm.

Ekman, Paul (2007) *Emotions Revealed*. St. Martins Griffin. N.Y.

Ferraty, Franck (2011) “Figures de la Mort à travers sept melodies de Francis Poulenc”. In *Les Cahiers de Francis Poulenc n°3*. Paris: Éditions Michell de Gaule.

Freud, Sigmund (2012) *Luto e Melancolia*. (Trad) Carone, Marilene Ed. Cosac Naify

Freire, João Miguel Bellard (2012). *Tempo Musical e Performance – Um diálogo entre Teoria e Prática*. 2º Simpósio Nacional de Musicologia da UFG.

Frieland-Grover, Michal (2005). *Vocal Apparitions*: Princeton University Press.

Gabrielsson, Alf and Lindstrom Erik (2011). "The Role of Structure in the Musical Expression of Emotions." In *Handbook of Music and Emotion*, edited by N. Patrick and Sloboda Juslin, A. John.

Gabrielsson, Alf and Juslin N. Patrik (2003). “Emotional Expression in Music” in *Handbook of Effective Sciences*. Oxford University Press.

Gusdorf, Georges (2010). *A Palavra – Função-Comunicação - Expressão*. José Freire Colaço (trad.). Edições 70.

Gullentops, David et Haine, Malou (2005). Jean Cocteau: textes et musique. Pierre Mardaga éditeurs.

Harnoncourt, Nikolaus (1990). *O Discurso dos Sons – Caminhos para uma nova interpretação Musical*. Trad. Marcelo Vagerlande. Jorge Zahar Editor. Rio de Janeiro.

Hell, Henry (2011). “Francis Poulenc au travail: La musique de *La Voix Humaine* sera mon oeuvre la plus aiguë, la plus fouillée” in *J’écris ce qui me chante textes et entretiens réunis, présentés et annotés par Nicolas Southon*. Ed. Fayard.

- Ivry, Benjamin (1996). *Francis Poulenc*. Phaidon. London.
- Juslin, N. Patrik and Sloboda A. John (2010). *Handbook of Music and Emotion – Theory, Reasearch, Applications*. Oxford University Press.
- Kuijken, Barthold (2013). *The Notation is not the Music – Reflection on Early Music Practice and Performance*. Indiana University Press.
- Mellers, Wilfrid (1995). *Francis Poulenc*. Edited by Oxford Studies of Composers. Oxford University Press ed. New York.
- Miller, Catherine (2003). *Cocteau, Apollinaire, Claudel et le Groupe des Six*: Mardaga.
- Morales, Varela Pilar (2009) “El amor” in *Emociones Positivas*. Fernandez-Abascal (coord.). Ed. Pirámide.
- Moreira, Ana, Margarida Cardeal, Raquel Dias, and Karina Jeppesen (2011). *A Voz Humana*. edited by Teatro Turim. Lisboa.
- Pereira, Maria Eugénia (2007). *Palavra activa n'a Voz Humana*. Forma Breve nº 5.
- Pereira, Maria Helena da Rocha (1993). “A Tragédia” in *Estudos de História e Cultura Clássica I Volume*. Fundação Calouste Gulbenkian.
- Pimenta, Carlos (2011). *A Voz Humana*. Edited by Teatro Nacional de S. João. Porto.
- Poulenc, Francis (1991). “*Echo and Source*” – *Selected Correspondence 1915-1963*. Translated and edited by Sidney Buckland. London. Victor Gollanz LTD.
- Poulenc, Francis (1994). *Correspondence 1910-1963* reunie, choisie, présentée et annotée par Myriam Chimènes. Ed Fayard.

Poulenc, Francis (1993). *Journal de mes Mélodies*. Cicero éditeurs.

Poulenc, Francis (2011). “Francis Poulenc au Travail: La Musique de *La Voix Humaine* sera mon oeuvre la plus aigue” in *J’écris ce qui me chante*. Fayard.

Quivy, Raymond and Campenhoudt, Luc (2008). *Manual de Investigação em Ciências Sociais*. Gradiva ed. Lisboa.

Ravet, David (2008) “Apollinaire et Poulenc” in *Les Cahiers de Francis Poulenc n° 1*. Simon Basinger. Éditions Eastern. Paris.

Ronell, Avitall (1989) *The Telephone Book*. University of Nebraska Press: Lincoln ed.

Rosenfeld, Anatol (2002) “Gêneros e Traços Estilísticos” in *O Teatro Épico*. Ed Perspectiva.

Roy, Jean (1994). *Le Groupe des Six*: Seuil.

Rykner, Arnaud (2004). *O Reverso do Teatro*. Translated by Doris Graça Dias. Fundação Calouste Gulbenkian ed. Lisboa.

Sacramento, José Guilherme (2007). *Notação Musical - Manual para escrita*, Edição e Revisão. Linda-a-Velha: Notação XXI

Salzman, Eric and Desi, Thomas (2008) *The New Music Theatre: Seeing the Voice, Hearing the Body*. Oxford University Press. N.Y.

Sadler, Graham (1998). “Tragédie en Musique”. In *The New Grove Dictionary of Opera*. Volume IV. Edited by Stanley Sadie. London.

Saedeller, Jessica (2005) “Voix et Orchestre sur des textes de Jean Cocteau” in *Jean Cocteau: textes et Musiques*. Mardaga Éditeur.

Schmidt, Carl B. (2001). *Entrancing Muse – A documented Biography os Francis Poulenc*. Pendragon Press. NY.

Shapiro, Anne Dhu (1998). “Monodrama” In *The New Grove Dictionary of Opera*. Volume III. Edited by Stanley Sadie. London.

Silva, Alexandra Moreira (2011). “O Corpo na Voz” in *Notas de Programa La Voix Humaine*. Carlos Pimenta (enc). Teatro Nacional de S. João. Porto.

Silva, Vitor Manuel de Aguiar (1990). “O texto Lírico” in *Teoria e Metodologias Literárias*. Universidade Aberta. Lisboa.

Smoje, Dujka (2003). “*L'audible et L'inaudible*.” In *Musiques - Une Encyclopédie du XXe Siècle*, edited by Jean-Jaques Nattiez. Actes Sud/Cité de la Musique.

Solliers, Jean (1983). “Commentaire littéraire et musical” In *Avant-scène Opéra/Dialogues des Carmélites* nº 52.

Stanislavski, Constantin (1986). *A Construção da Personagem*. Civilização Brasileira.

Steane, John B. (1998). “Lirico” in *The New Grove Dictionary of Opera*. Volume II. Edited by Stanley Sadie. London.

Valente, Heloísa de Araújo Duarte (1999). *Os Cantos da Voz entre o Ruído e o Silêncio*. Annablume. S. Paulo.

Trabalhos académicos

Beard, Cynthia (2000). *Beyond the Human Voice: Francis Poulenc's Psychological Drama La Voix Humaine*.

Brun-Cosme, Joëlle (2002). *La Voix Humaine (Cocteau-Poulenc) Genèse et Structure Continuité ou Rupture?*, UFR de Musicologie, Université de Paris - Sorbonne Paris IV.

Canivenq, Maryline (1994). *Le Rossignol à Larmes ou L'opera pour femme seule*, UFR de Lettres, Langage et Musique, Université de Toulouse le Mirail.

Chollet, Aude (2012) *Une Voix entre les lignes: à la recherche de la vocalité dans La Voix Humaine de Jean Cocteau*. Manufacture – Haute école de Théâtre de Suisse romande. Mémoire de diplôme – exigence partielle à la certification finale.

Dumitrache, Hélène (1994). *Attitudes et Emotions a Travers la Voix - Analyse de la pièce de Jean Cocteau - La Voix Humaine*. Paris 7 Linguistique, Université de Paris.

Lim, Soyoun (2004). *Unsung Voices in Poulenc's La Voix Humaine*, Department of Music and Dance, University of Kansas

Stringer, Sandra (2005) *Melodrama in the 1950's. A new production of Francis Poulenc's La Voix Humaine*. Doctor of Musical Arts. University of British Columbia.

Waleckx, Denis (1996). *La Musique Dramatique de Francis Poulenc (Les ballets et le théâtre lyrique)*, UFR de Musicologie, Université Paris IV

Wood, Vivian Lee Poates (1979). *Poulenc's Songs - An Analysis of Style*. University Press of Mississippi ed. Califórnia.

Discografia

Poulenc, Francis (1959). *La Voix Humaine / Le Bel Indifferent*

Georges Prêtre (Conductor), Orchestre du Theatre National de l' Opera Comique Denise Duval (Performer), Edith Piaf (Performer). EMI, CD 5651562. Paris.

Poulenc, Francis (1976). *La Voix Humaine*. Jane Rhodes (soprano). Orchestre National de France. Jean-Pierre Marty (direction). INA. CD 262019. Paris.

Poulenc, Francis (2001). *La Voix Humaine/La Dame de Montecarlo*. Felicity Lott (soprano). Orchestre de la Suisse Normande. Armin Jordin (direction). Harmonia Mundi. CD 901759.

Videografia

Duval, Denise; Fournier Sophie, Dominique Delouche (réalisateur). (2009). *La Voix Humaine - Denise Duval Revisitée ou La Voix Retrouvée*. Doriane films. Paris | Format: DVD.

Farley, Carole (2006). *La Voix Humaine/ The Telephone*. José Serebrier (conductor); Scottish Chamber Orchestra. Mike Newman (director). Video Artists International, Inc. New York. | Format: DVD.

Lott, Felicity (2013) *La Voix Humaine*. Graham Jonhson (piano).Champs Hill Records. | Format: DVD.

Migenes, Júlia (2009). *La Voix Humaine*. Georges Prêtre (conductor). Orchestre National de France. Peter Medak (director). WEA International Inc, a Warner Music Group Company. | Format: DVD.

Partituras

Poulenc, Francis (1959). *La Voix Humaine, Tragédie Lyrique en un Acte – Texte de Jean Cocteau*. Versione rítmica italiana di Flávio Pesti. Ricordi Paris.

Poulenc, Francis. (1997). *La Voix Humaine, Tragédie Lyrique en un Acte - Texte de Jean Cocteau*. Ricordi ed. Italy.

Poulenc, Francis (1998). *La Voix Humaine* French/English. J. Machlis (tradutor). Ricordi

Poulenc, Francis (2012). *A Voz Humana*. Versão portuguesa, Adaptação de Francisco Monteiro.

Poulenc, Francis (2014) *La Voix Humaine*. Adaptação para grupo de câmara. Pedro Maia.

Anexo I

Entrevistas

Entrevista – Ana Maria Pinto

(18 de Março de 2012 – 17:30h – Porto – Café Brasileira)

J.L.- A primeira questão que gostaria de te por, é: Quantas vezes fizeste esta obra? Quando é que a apresentaste a primeira vez? Qual foi a tua motivação para a estudares? E que idade tinhas?

A.M.P. – Fiz esta Ópera, quando tinha 25 anos, integrada no projeto final dos meus estudos na Universidade em Berlim. Fiz a versão com Orquestra em duas récitas. No teatro da escola que era um espaço grande.

A versão que eu fiz em Berlim não foi a convencional. Ou seja, nós não tínhamos telefone. Quem fez a encenação foi a Caroline Gruber. Ela tinha feito uma Salomé no Teatro de S. Carlos que foi uma desgraça....a aproximação que ela faz tem sempre como objectivo criar algo de original e diferente. E ela entendeu que o facto da cantora estar sempre presa ao telefone tirava mobilidade em primeiro lugar e além disso gostava de fazer alguma coisa mais interessante. E então decidiu criar um cenário com uma mesa, paredes só com ferros, o palco estava praticamente vazio, e havia um homem de costas para o público. Esse era o meu amante, só que ele estava morto. O público só descobria que ele estava morto a meio da obra, quando eu pegava nele e o atirava ao chão. Portanto a conversa telefónica passava-se só na minha cabeça. Na realidade eu tinha-o morto na noite anterior. No fundo eu estava a ter a conversa telefónica mas tudo se passava na minha cabeça como uma alucinação. Eu apresentava-me com um vestido muito bonito rosa claro com uma renda preta por cima. O vestido era curto por baixo dos joelhos, os sapatos também muito bonitos. Este figurino surgiu da colaboração com uma aluna do Departamento de Artes da Universidade de Berlim. Ela acompanhou a ideia, o conceito e depois criou o figurino.

J.L.- Como é que vias esta mulher?

A.M.P. – Em primeiro lugar via-a como uma mulher muito frágil e completamente desconstruída de si mesma. Tinha vivido um grande amor. O grande amor da vida dela provavelmente e por aquele homem perdeu a sua própria identidade, de tal forma que chegou a este extremo e no final ela mata-se.

J.L.- Na tua encenação ela morria?

A.M.P. – Sim. Ela quase a chegar ao final encontrava o revólver com que o tinha morto e no fim ela punha-se em cima dele, punha o revolver nas mãos dele, segurava nas mãos dele e matava-se. Nós seguimos sempre uma linha muito lógica respeitando sempre a partitura, só fizemos uma aproximação diferente.

J.L.- Fizeste isto num âmbito académico? Que versão?

A.M.P. – Sim na Universidade inserido no meu projeto final. Fiz a versão com Orquestra e apresentei-a duas vezes.

J.L.- A cena passava-se em todo o espaço do palco?

A.M.P. – Sim. Havia uma parte muito interessante. As paredes do quarto eram armações e havia um momento em que eu fazia de conta que me ia inclinar ou apoiar sobre a porta só que ela não existia. E eu trespassava a armação e era então que percebia que eu não estava a viver a realidade. O que eu estava a viver era uma alucinação. Até fiz um quadro na altura que tinha quatro níveis: a realidade; o choque traumático (na minha ideia eu matei-o e entrei em choque traumático); comportamento ilógico; fobia e alucinação. Por exemplo quando a obra começava eu estava inclinada sobre um espelho onde ia escrevendo números de telefone. Quando o telefone tocava eu tinha enxaquecas, dores de cabeça tremendas.

J.L.- Em que momento da obra é que o matavas?

A.M.P. – Eu mato-o antes da obra começar.

J.L.- Quando ela fala do revólver reporta-se então ao passado?

A.M.P. – Sim, ao passado. Estou a reviver o dia anterior. No dia anterior deu-se a conversa telefónica e agora trata-se de uma alucinação sobre ela. Cada cifra corresponde a diferentes níveis psicológicos. Na partitura aparecem coloridas.

J.L.- Vejo que tens nesse rascunho uma referencia a várias emoções. Como é que trabalhaste durante o estudo da obra? E as emoções? E quanto tempo levou o estudo da obra?

A.M.P. – Começámos a trabalhar em Janeiro e a apresentação foi em Junho. Foram portanto vários meses. Primeiro investiguei bastante sobre Poulenc, sobre a época em que fez a obra, sobre Denise Duval. Depois investiguei especificamente sobre os choques traumáticos que uma pessoa pode ter e que tipo de reações é que se pode ter quando se sofre um choque. Como é que se começa a alucinar. Ao nível emocional deixei-me levar pelo texto: consoante os momentos eu ia vivendo vários estados emocionais. Há momentos em que ela esta completamente enlevada “*Souviens toi du dimanche de Versailles....?*”; ou então quando ela começa a ouvir música.... nesse momento eu pego numa faca, pois eu matei-o, e se o fiz é porque posso ser perigosa, cheguei ao limite....e isso existe...as pessoas por amor e por paixão, por emoções extremas matam. Portanto é uma mulher que vai da suavidade extrema (o que se houve nas linhas melódicas) à loucura total (que vem dessas emoções fora de controlo) e anda sempre a saltar de um lado para o outro. É uma mulher instável e insegura. E sofre extremamente por ter sido abandonada.

J.L.- Como é que chegaste à conclusão destas emoções? E o que foi mais apelativo para ti?

A.M.P. – Partíamos sempre do improviso para encontramos a emoção e a encenação. Por exemplo no início havia a ideia de escrever os números no espelho, depois começar a falar com dores de cabeça, e depois de repente eu via que ele estava lá e ficava completamente eternecida, aproximava-me e acariciava-o. Nesse aspeto seguimos sempre as indicações da partitura mas improvisando.

J.L.- Quando te referes ao improviso referes-te também ao texto?

A.M.P. – Também fizemos isso mas principalmente celebrámos os gestos. Eu no fundo segui sempre a música; os motivos condutores. Por exemplo no início (1º motivo) aguardava o tocar do telefone com receio e esperança; escrevia no espelho com o baton; tensão; respiração; tensão; ameaça ou força; choro nas penetrantes apogiaturas; neste momento via-me ao espelho e tocava-me. Era um jogo psicológico que transmitíamos sobretudo pelos gestos...

J.L.- Esse código de cores que arranjaste para te identificares com determinado estado de espírito é interessante. Diz-me como chegaste e trabalhaste no sentido de descobrires e refletires emoções que por vezes são tão contrárias, uma vez que a personagem diz quase sempre o contrário do que sente? Foi um trabalho individual, só teu? Ou trabalhaste com a encenadora?

A.M.P. – Trabalhei das duas formas. Muita da investigação foi feita por mim para perceber exatamente aquilo que queria e eu própria criei a minha encenação. Posteriormente a minha professora aproveitava algumas ideias e transformava outras. Para se encontrar a emoção certa há-que fazer um trabalho de atriz. Primeiro é necessário nascer com a vocação, depois para conseguir exprimir isso tudo é preciso, antes de entrar em palco, uma

certa certeza daquilo que se vai viver. Eu sinto sempre que há um momento de silêncio antes de viver a emoção. É um momento em que a pessoa entra dentro de si mesma. Uma espécie de introspecção em que quase nos esvaziamos completamente e isso é como que uma preparação para começar a sentir. Então basta que se olhe para um determinado objecto que imediatamente nos sentimos tocados e agimos por impulsos. Por isso é que é tão bom quando trabalhamos com bons atores. Basta reagir. O problema nesta peça é que reage-se aos próprios impulsos. Por acaso eu tinha lá o homem, mas ele estava morto, logo não fazia nada. Portanto tudo se passava na minha cabeça. Daí a dificuldade desta peça em que se tem que criar os próprios impulsos.

J.L.- Como é que chegaste a esse discurso que não se ouve? Escreveste-o?

A.M.P. – Li o texto completo. Li também uma tradução para Português. Depois segundo a lógica fui percebendo o que é que ele dizia.

J.L.- Por vezes chegar ao discurso do lado de lá é bastante óbvio, mas noutras situações nem tanto. Por exemplo a frase em que *Elle* diz: “*Mon pauvre chéri a qui j’ai fait du mal*” pode ser entendida literalmente ou não. Como a interpretas?

A.M.P. – Essa frase demonstra o grau de submissão que essa mulher tem. Ela não tem amor próprio. Aquele homem é para ela um ídolo. E por isso não tem pudor em inferiorizar-se. Ela faz tudo para que ele se sinta na posição de controlador e dominador.

J.L.- O que te levou a estudar esta obra? Foi ideia tua ou da professora? – já tinhas sido espectadora da obra antes de a estudares?

A.M.P. – Foi ideia da professora. Eu já tinha visto esta obra interpretada pela Cecília Fontes no Teatro da Vilarinha.

J.L.- Quando viste esta obra pela primeira vez que impacto emocional teve em ti?

A.M.P. – Pensei que algum dia teria que fazer essa obra. Adorei...foi maravilhoso. Entusiasma-me este jogo. Gosto de estar em palco e ser atriz. Isso é o que me fascina na ópera...muito mais do que o Canto. É precisamente um momento de intensidade que se cria e o contacto com o público que me entusiasma.

J.L.- Ainda bem que te referes ao público. Das duas vezes em que apresentaste a obra houve alguma interação com o público, ou sentiste da parte do público alguma reação à tua interpretação?

A.M.P. – Sim absolutamente. Da maneira como isto foi encenado havia constantemente uma intensidade...um nível de tensão muito forte e então sentia essa comunicação com o público.

J.L.- Como era a iluminação do local onde estava o público?

A.M.P. – O público não estava iluminado. Estava numa escuridão total.

J.L.- E tu? Como estava iluminado o palco?

A.M.P. – Ia mudando consoante o estado emocional e o nível da realidade que estava a viver.

J.L.- Estando o público na escuridão como é que sentias as suas reações? E essas reações afectavam-te enquanto intérprete?

A.M.P. – Era uma energia aquilo que eu sentia. Sim afecta-me sempre. Eu tenho por hábito desde sempre olhar para os quatro cantos da sala mal entro em palco, para sentir a energia da sala. E sei imediatamente que tipo de público eu tenho à minha frente. Criei essa

sensibilidade. O sentir é algo muito subjetivo e não é fácil falar sobre isso e definir exatamente o que se sente, mas a verdade é que quando estou a cantar consigo sentir que tenho uma aproximação ao público e que provoço reações no público. Sente-se no ar essa energia. Em qualquer tipo de performance sinto sempre a presença do público e isso faz-me bem.

J.L.- Consideras que esta obra é intemporal?

A.M.P. – Absolutamente. Porque é um drama muito comum e a música é extraordinária. Uma obra ímpar. Qualquer coisa que se compare a isto talvez seja “*The Telephone*” do Menotti, mas nesse caso trata-se de uma comédia. O nível de dramaticidade desta obra é impressionante. É das coisas mais dramáticas que já ouvi. O facto de ser um monólogo. É completamente intemporal.

J.L.- Como intérprete consideras que é útil ou necessário ter-se passado por uma situação equivalente ou aproximada para se entender esta obra?

A.M.P. – Acho que em termos pessoais quanto mais experiencias nós vivermos, sofrimento ou não, mais enriquecidos ficamos. Mais maduros ficamos. O sofrimento é o nosso grande mestre. Se já tivermos essa experiencia de vida automaticamente consegue sentir-se as coisas de outro modo. Contudo penso que não é necessário viver uma determinada situação para a conseguir interpretar. Basta uma pessoa procurar dentro de si esse estado emocional e depois libertar-se. Nesse momento pode ser tudo aquilo que se quiser independentemente do que tenha vivido ou não. Como seres humanos temos a capacidade de sentir qualquer tipo de coisa. É preciso ter essa aproximação consigo mesmo. Esse silêncio dentro de si que nos dá a liberdade para podermos ser aquilo que queremos ser. O ser humano tem dentro de si um universo tremendo. Se uma pessoa conseguir chegar lá encontra tudo. Para chegar lá a sentir-se uma atriz completamente livre, despojada de tudo e sem condicionamentos quaisquer é preciso ser-se livre.

J.L.- Como é que encaraste os múltiplos silêncios expressos na partitura e como é que te articulaste com o maestro nesses momentos?

A.M.P. – Tinha um ótimo maestro. Ele seguia-me. Eu era o maestro. Para mim os silêncios na música são uma preciosidade. E era assim que eu os sentia na partitura de Poulenc. Eram momentos onde eu podia criar uma atmosfera mágica com um determinado encanto. Havia um momento depois de *Elle* falar com o mordomo. Aqui era um dos momentos em que o telefone tocava realmente e ela falava realmente com o Joseph. E nesse momento percebia que de facto havia qualquer coisa de errado. Havia um momento em que ela constatava que a conversa que tinha consigo mesma não era real...então entrava em choque, ia novamente para o espelho e então olhava para cima e começava a ver pétalas a cair. Então eu levantava-me, dirigia-me para a frente onde ele estava caído, estendia as mãos e via as pétalas caírem nas minhas mãos e através das minhas mãos via-o...só que nessa altura já não o via morto, mas como eu o queria ver: vivo. Continuava a falar comele. Esse momento era um momento de silêncio longo. Era o meu momento preferido na ópera, porque aí eu sentia que tinha o público na minha mão. Os momentos de silêncio, a meu ver, são os mais fortes. Há um poema de Eugénio de Andrade onde se lê: “cantas e fica a vida suspensa. É como se um rio cantasse. Em redor é tudo teu, tudo teu. Mas quando cessa o teu canto, o silêncio é todo meu.” - É isso: o silêncio é do público e eu jogo com esse silêncio em que o público está completamente compenetrado em si mesmo. Daí eu dizer que é uma preciosidade. Nesse momento estou em comunhão absoluta com o público. Gosto muito desses momentos. É nesses momentos que se pode realmente celebrar os gestos. Como disse no início e é isso que me encanta. O gesto de estender as mãos tem um força tsunâmica! E tudo nos momentos de silêncio. Eu jogava com esses momentos porque aí tinha a oportunidade de prender o público na minha mão...no meu gesto.

J.L. – Se tivesses de te referir à forma como expressaste as emoções o que dirias? – no gesto? No olhar? Na força da retórica? O que foi para ti o motor dessa comunicação?

A.M.P. – Eu sempre dei mais importância aos gestos: Mas claro que o texto é óbvio. A palavra é o primeiro motor. Mas os movimentos, a forma como se mexe a cabeça, o olhar, a lentidão de um gesto, por exemplo...quando estava em frente ao espelho e lhe tocava; ou quando ouvia a música e pegava na faca e espetava-a na mesa com gestos descontrolados para depois a deixar cair; ou quando via o revólver e era o choque absoluto; ou então os momentos em que eu o ameaçava (como é que uma pessoa ameaça outra? - Já tinha outro tipo de expressão. Era eu quem controlava); ou então a frase em que eu digo: “*parce que les choses que je n’imagine pas, n’existent pas*” e em que olhava para cima com uma expressão louca e alucinada. Uma pessoa incorporando a emoção e através do improviso consegue expressar-se facilmente. Para mim essa é que é a magia. Essa libertação. Depois de todas as minhas aulas sentia o meu corpo a flutuar. Sentia-me noutra dimensão. É maravilhoso. É o tal momento em que se entra em contacto com o nosso silêncio.

J.L.- As indicações expressivas que invadem a partitura e que remetem para os estados emotivos da personagem extrapolando o sentido do texto literário nem sempre são explícitas e por vezes misturam-se. Que emoções atribuíste à primeira parte da obra (linhas trocadas)?

A.M.P. – É o descontrolo emocional absoluto. Ela está perdida e desencontrada de si por querer falar com aquela pessoa e não conseguir. Desespero...

J.L.- Como é que transportavas esse desespero para a tua interpretação?

A.M.P. – Começava a sentir dores de cabeça e atirava-me para o chão, tremia com as mãos. Sentia raiva e nervosismo. Os gestos eram violentos

23- E relativamente à parte em que ela se apercebe que ele tem estado a mentir?

A.M.P. – Nessa altura ela está ao telefone, depois poisa o telefone, corre para o espelho encosta-se a ele e desliza por ele abaixo devagar. Ai o gesto também era violento mas com outra natureza. Ai começa a alucinar novamente e é então que vê pétalas a cair.

24- E na parte da valsa lenta?

A.M.P. – Nesse momento pegava numa jarra de flores, agarravas nas flores e desfazia-as lentamente. Depois ficava aos pés dele aninhada. Chamo-lhe *Totentanz* (dança da morte). – (Já me estou a arrepiar novamente...isto é demais). Eu acho que nesta parte o que domina é a angústia. É a escuridão total. A angústia absoluta de tal forma que decide não continuar a viver. Isto por amor. É o oposto ao amor universal, incondicional, a luz absoluta. Este pelo contrario, é a ausência de tudo isso. E quando assim é só se pensa na morte.

J.L.- E quando ela se refere as recordações felizes do passado?

A.M.P. – Era a volúpia...ela era uma mulher muito sensual. O prazer, o enlevo de estar com o homem da vida dela, a felicidade extrema. Acho que estamos a falar especificamente de emoções, muito mais do que sentimentos. Esta pessoa a nível emocional é muito instável...não é uma pessoa enraizada. Se fosse vivia esta situação eultrapassava-a, mas ela não ultrapassa. Portanto ela vive a um nível emocional e não sentimental. Vive a partir de impulsos que vem do exterior e não do que vem de dentro. As emoções porque ela passa são sempre de extremos; se é o sofrimento, é o sofrimento extremo, se é a felicidade é a felicidade extrema....daí eu falar da volúpia....ela vive sempre em demasia e nunca na linha do equilíbrio, como aquele tipo de pessoas que inventam as suas próprias telenovelas. Começam a sofrer sem necessidade porque isso fá-las sentirem-se vivas. Não conseguem estar em sossego.

J.L.- E relativamente ao final da obra? O que sentias nesse momento em que a resignação é evidente e já não há nada a fazer?

A.M.P. – Era o momento em que eu chorava. Sentia um peso no peito e compaixão por aquela mulher que se envolveu em situações extremas que lhe retiraram todo o valor que ela poderia ver em si mesma. Eu vivi isto de forma muito intensa.

J.L.- É interessante teres referido a dor no peito. Pois é uma forma muito física de se viver a emoção tendo em conta que estavas a representar. Nesses momentos achas que o facto de chorares atrapalhava a tua performance? Ou pelo contrário isso favorecia o aspecto melodramático e descontrolado da personagem?

A.M.P. – Tem que haver sempre um certo equilíbrio, pois estou a cantar e por isso tenho que controlar tecnicamente o que estou a fazer. Não pode haver descontrolo absoluto. Temos que encontrar o meio termo, contudo há momentos arrebatadores e se uma pessoa considerar que pode ir mais além nas emoções, porque não? Era isso que eu sentia mas sempre com a noção clara de que estava cantar, que estava a viver aquilo mas era a atriz. Há que ter sempre muito discernimento para perceber o que se pode ou não fazer. Isso é importante pois pode ser prejudicial. Mas há momentos mágicos... mesmo em recital há momentos em que eu estou em comunhão absoluta com a palavra e com a música e que a nível técnico estou a controlar a linha. Lembro-me por exemplo de uma canção de Mahler em que me senti muito emocionada....mas claro que esta simultaneamente em controlo.

J.L.- Achas que esta obra pode ser feita por qualquer voz feminina ou pode ser interpretada por qualquer voz feminina desde que entenda a sua essência?

A.M.P. – Eu prefiro ouvir isto por um soprano mais lírico. Com uma voz em que as emoções se atingem pela envolvimento da voz. Há linhas muito líricas quase como em Puccini. Contudo o que importa é a interpretação. Prefiro sempre ouvir a interprete. Isso é o que me comove. Se tiver uma voz maravilhosa, mas não conseguir transmitir nada, não interessa.

J.L.- Consideras que esta obra é difícil de interpretar?

A.M.P. – Eu acho que mais do que difícil é uma obra fascinante. É das coisas mais fantásticas que já fiz. E sendo assim é fácil, pois para mim difícil é não saber o que hei-defazer com determinada peça e ter que transmitir uma cor, uma emoção....nesta obra há sempre qualquer coisa que se descobre. Para mim este tipo de obras é o que me entusiasma. Quem me dera voltar a fazê-la.

Entrevista – Catarina Sereno

(15 de Abril de 2012 – 15h – Almedina – Coimbra)

J.L. – Quando fizeste *La Voix Humaine* pela primeira vez? Onde apresentaste e que versão fizeste? Que idade tinhas?

C. S. - Foi no último ano da minha Licenciatura em Julho de 2007 na U. Católica como projeto final de Ópera. A apresentação foi no Museu do Carro Eléctrico no Porto. Quem dirigiu foi o Luis Madureira e a encenação foi da Rosário Costa. Na altura era outra encenadora que estava previsto fazer a encenação, mas não pode e indicou a Rosário. Eu tinha 26 anos na altura.

A versão que fiz foi um arranjo para um pequeno *ensemble* que pedimos na altura ao compositor Pedro Maia, e que ficou muito bem conseguida. Depois já não me recordo se fomos nós ou o Luis quem arranjou os músicos.

J.L. - Como era a encenação?

C.S. – No museu do carro elétrico montaram uma espécie de um palco. Os acessórios eram um pouco básicos: havia uma cama, uma poltrona, um candeeiro, um espelho, umas cartas e fotografias. Aliás no fim havia uma cena em que as cartas e fotografias pegavam fogo.

J.L.- Como estavas vestida?

C.S. – Na primeira apresentação tinha uma gabardine com uma espécie de vestido que não se percebia bem se era uma combinação, uns sapatos vermelhos. Na segunda vez usei um vestido em algodão que tanto podia ser um vestido de usar na rua como em casa, tinha um casaco de malha, estava descalça. Como a cena se passava na rua dava a ideia de ter saído de casa à pressa e desbaratinada.

J.L.- Porquê esta obra? – Qual foi a motivação que te levou ao estudo desta ópera?

C.S. – Eu sempre gostei imenso de Poulenc. Aliás nos dois anos anteriores já me tinha dedicado a algumas das canções. Sempre foi um compositor que me atraiu imenso. Na altura quando descobri a Voz Humana achei que era uma obra fantástica, intensa, profunda. Que tinha algo a passar...que tanto retrata uma mulher da época como é extremamente contemporâneo o assunto. Acho que qualquer mulher se consegue identificar com o personagem.

Depois também por uma questão prática, pois salvo erro éramos três a concluir o curso e ou faríamos uma ópera em que fosse possível inserir os três o que era sempre complicado, ou fazíamos monólogos ou óperas curtas.

A Voz Humana que não é uma obra muito comprida, daria. Na altura fizemos um corte: toda a parte relativa ao cão foi retirada e por questões práticas de programação tudo fez sentido que se escolhesse essa obra. Na altura falei logo ao António Salgado que gostaria imenso de a fazer.

J.L.- Já tinhas sido espectadora desta obra? Teatral ou Musical?

C.S. – Teatralmente não. Tinha visto a versão da Cecília Fontes em Aveiro e a da Eduarda Melo na Casa da Música.

J.L.- Quantas récitas fizeste?

C.S. – Fiz duas récitas com o mesmo *ensemble*. Depois fiz mais tarde, em Londres há dois anos atrás. Na altura pedi autorização ao Pedro que ficou contente por voltarmos a usar a versão de câmara (fica sempre mais interessante do que a versão com piano). Quem encenou foi um amigo meu português que se encontrava a estudar em Londres: Guilherme Mendonça. Era encenador de Teatro. Esta foi a primeira obra musical que ele encenou. Fizemos na Guildhall no âmbito do meu segundo mestrado em que tinha que organizar três concertos durante o ano. Optei por num deles apresentar uma ópera. Organizei tudo, pedi o espaço que normalmente é utilizado para as produções do Ópera Course, e chamei instrumentistas e um jovem maestro da escola.

C.S A cena foi alterada. Por exemplo o telefone que utilizamos não foi como da primeira vez (um telefone antigo com um longo fio), em que tudo se passava em casa. Em Londres tudo se passava na rua. O telefone estava numa cabine telefónica, o que mudou muita coisa. O Guilherme tinha uma visão diferente.

J.L.- Como era o espaço cénico das várias vezes que apresentaste a obra?

C.S. – Eram idênticos. Embora na Guildhall o espaço fosse diferente porque tinha uma espécie de um balcão sobre o qual colocamos um outro a fazer de bar e umas escadas a descer, o que dava um enquadramento diferente proporcionando vários planos. Pusemos um espelho enorme no fundo do bar o que dava para brincar um bocadinho com o reflexo. Foi completamente diferente em termos de concepção e encenação.

J.L.- Da primeira vez que estudaste a obra quanto tempo durou o teu estudo musical e cénico?

C.S. – Lembro-me que comecei a olhar para a obra em Janeiro. Mas foi aos poucos, porque na altura a par com a ópera tínhamos que apresentar um recital com canções. Portanto não foi um estudo intensivo....fui pondo...até porque não é uma obra óbvia de decorar. Lembro-me que na altura foi um quebra cabeças decorar todos os allô no sítio certo. Foi

onde eu achei que me ia “espeter” completamente. Como não foi um estudo stressante, foi entrando aos poucos.....mais tarde o estudo com o pianista foi muito importante. O Angel ajudou-me imenso a nível musical. É engraçado que achei que ia ter o mesmo problema de memorização da segunda vez, mas não....ficou tudo na memória. O que me custou mais da segunda vez foi a sequencia dos acontecimentos. Portanto diria que o estudo musical durou cerca de seis meses. O estudo cénico foi mais na fase final. Se não me engano foram duas ou três semanas.

J.L.- Ao longo do teu estudo que estratégias utilizaste para criares o discurso que está do lado de lá da linha e não se ouve?

C.S. – Tentei imaginar exatamente o que se ouvia do outro lado do telefone. Fiz isso sozinha numa primeira fase e depois também com o António, em Londres com os meus professores ou coaches, que me davam ideias por vezes diferentes das que eu imaginava. Inicialmente essa construção foi sozinha e depois foi estar aberta a ideias diferentes que por vezes até faziam mais sentido ou que eram mais interessantes daquelas que eu imaginava.....também com os encenadores, naturalmente.

J.L. -No decorrer desta obra há muitas indicações expressivas que remetem para o estado emotivo da personagem e muitas vezes até extrapolam o sentido literário do texto. Que emoções atribuíste à primeira parte da obra: linhas trocadas? Falo-te em emoções porque creio que será difícil e redutor pensar numa só emoção, mas podes referir-te a uma só.

C.S. – Eu acho que a minha visão acerca desta personagem esta mulher esta um bocadinho trocada, não sabe bem no que há de acreditar. Esta mulher podia ser qualquer mulher que quer acreditar na melhor parte da história, mesmo quando há algo dentro de nós que nos diz que não é bem assim. Aquela ansia, insegurança, irritação, que a dada altura transfere a culpa para todos menos para o homem. No fundo é uma mistura de emoções de

insegurança, ansiedade irritação, desespero a dada altura e ao mesmo tempo a vontade de falar com ele, mas nunca sabe se ele volta ou não a ligar, e pode ser a última possibilidade, é uma frustração...

J.L.- E relativamente à parte da mentira, quando Elle toma consciência queoamante lhe tem estado a mentir? – É claro que no fundo ela já sabe mas nãoqueracreditar....contudo nesse momento é confrontada com essa evidência.

C.S. – Como dizes....ela já sabe, mas nesse momento não tem por onde fugir da verdade....é o processo em crescendo do não acreditar que se vai acumulando e a dada altura na cabeça dela até já constrói histórias, mas naquele momento já não tem por onde fugir....já não há mais portas na parede e ela vê-se confrontada com a frustração, a mágoa, e irritação consigo mesma por se deixar levar pela mentira.

J.L.- Por isso é que se diz que esse é o ponto de viragem da obra, não sei se concordas. A partir daí ela expõe mais a sua dor sem querer disfarçar constantemente.

C.S. – Sim....absolutamente.

J.L. - E relativamente à valsa lenta (hier soir j'ai voulu prendre un comprimé pour dormir)?

C.S. – Acho que é uma chamada de atenção mais do que a realidade. Penso que é uma escolha de interpretação. Nesse sentido eu senti que tinha de ir a par com a encenação senão não faria sentido. Tanto pode ser real, mas tem que se ver desde o início como se constrói a personagem: ou ela é de facto uma pessoa desequilibrada e portanto facilmente perde o controlo, ou pelo contrário, eu prefiro vê-la como uma mulher absolutamente normal, com um trabalho, uma vida, uma relação equilibrada, para quem as coisas nunca

correram propriamente mal, mas de repente vê-se desorientada quando lhe puxam o tapete. E faz coisas que nunca pensou fazer. E se calhar um ano depois olha para trás e nem acredita que fez aquelas figuras todas. E portanto acho que não tomou os comprimidos. Ou se tomou não tomou tantos. Acho que simplesmente quer chamar a atenção e que ele tenha pena dela e que venha a casa vê-la.

J.L. – Achas então que esta parte não é verdade e que é mais uma simulação dela? Isso condiciona totalmente as emoções.

C.S. – Sim, neste momento da vida dela ela é manipuladora. O que não quer dizer que habitualmente o seja enquanto carácter. Essa diferença para mim tem que ser definida logo desde o início da obra: ela é manipuladora por natureza ou é manipulativa porque está desorientada e só quer é que ele volte...

J.L. - Que emoções atribuis aos momentos em que *Elle* recorda o passado?

C.S. – São extremamente intensas. É como se ela lhe perguntasse se ele abdica de todos esses momentos e por outro lado pensa para si própria: “não acredito que não vou viver isto outra vez”...creio que é um misto de mágoa com manipulação, mas diferente da parte anterior. Recordar esses momentos que lhe percorrem o pensamento é verbalizar tudo aquilo a que ela se agarra e está prestes a perder.

J.L. - E o final da obra? Que emoções lhe atribuis?

C.S. – O final da obra, é quando ela percebe que já não há esperança. A dada altura até o orgulho tem um limite. Quando ela já não se pode iludir mais, quando percebe que não vale a pena, que ele está com outra, que tudo o que tentou não teve qualquer efeito de retorno, não tem mais ferramentas, chega à conclusão de que tudo está acabado. Quando ao

fim da obra não gosto eu própria de definir o final no sentido em que ela poderá ou não cometer suicídio. Gosto de deixar isso na mão do encenador.

J.L.- Como é que terminava a tua performance das várias vezes que apresentaste a obra?

C.S. – Da primeira vez queimava as cartas e as fotografias e puxei o fio. Da segunda vez puxei o fio e deixei em aberto a sugestão de abandono ou suicídio. Deixamos isso à interpretação do público.

J.L. — Já te referiste ao carácter da mulher, mas queria perguntar-te como a vias a ela e a ele, pois as duas histórias estão tão entrecruzadas que não se podem dissociar e de uma depende a outra. Uma ideia relativamente à personalidade dele pode determinar as reações dela.

C.S. – Eu acho que ele gostou muito dela, foi muito apaixonado por ela, mas veio a conhecer outra pessoa. Sente-se culpado, mas é covarde e não é capaz de ser franco com ela. Sabe que isso lhe vai infligir a ela imensa dor, mas não quer lidar com isso. Portanto é aquele telefonema de piedade de culpa com ele próprio, pela maneira como está a levar a situação. Parece-me que é um pouco a cobardia e a culpa dele relativamente à relação e ao que provavelmente lhe prometeu e que nós não sabemos. Há imensos não ditos...portanto só podemos imaginar a história da vida deles, dos planos para o futuro. No fundo a mágoa dela é tudo isso. Não só o que viveu mas sobretudo o que não ia mais viver e que fazia parte de todo o seu imaginário. Penso que ele de facto nutriu sentimentos muito profundos por ele, entretanto passou para outra coisa e não é capaz de se olhar ao espelho e de ter uma atitude franca de acordo com a relação que viveram.

J.L. -E Ela, achas que é uma mulher melodramática?

C.S. – Eu gosto de imaginar que não. Imagino que ela é como qualquer uma de nós, calmas serenas até nos puxarem o tapete e nunca ninguém sabe o que poderá vir dali....quando se abre a caixinha...eu gosto de a imaginar assim. Acho que é uma personagem muito mais interessante do que uma mulher completamente desequilibrada.

J.L. – **Acabaste de te referir aos não ditos...no teu entender o texto é evidente ou deixa margens para dúvidas? Tomo como exemplo uma frase de *Elle*: “Mon pauvre chère a qui j’ai fait du mal” – Como a interpretas?**

C.S. – Entendo-a como qualquer pessoa homem ou mulher que é deixada e não atribui as culpas somente à outra pessoa, mas a si próprio: se eu tivesse feito isto assim, ele(a) não tinha ido embora....depois vamos até às coisas mais ridículas: se eu não me vestisse assim....se não fizesse aquilo que sabia que ele não gostava...no fundo é completamente ridículo. Acho que é isto e não propriamente uma confissão dela...e ela a tentar atribuir as culpas a si própria e mante-lo naquele pedestal. Para aquela mulher isso é preferível a admitir que existe uma mulher melhor do que ela.

J.L. – **Que relações estabeleceste entre a escrita musical, o perfil psicológico e as indicações expressivas?**

C.S. – Eu acho que o texto e a música estão extremamente bem escritos de par a par. Não sinto que tenha estudado separadamente texto e música. É uma obra que nos dá as indicações todas que precisamos mas ao mesmo tempo dá-nos o espaço para podermos imaginar. Não ficamos presos aquilo que foi a imagem de Poulenc para este personagem. E isso é extremamente libertador porque nos deixa margem à nossa criação da personagem. Nesse sentido senti que houve flexibilidade suficiente de eu conseguir ser fiel ao texto e ainda assim conseguir imaginar o personagem. Tentei fazer uma ligação, uma síntese que contribuísse para a criação da personagem. Tentei recorrer às minhas experiências para chegar às emoções. Custou-me muito a primeira vez que fiz. Andava sempre deprimida e

chegava ao final do dia sem energia. Da segunda vez que fiz já não me custou tanto.**J.L. – É interessante referires as tuas vivencias e experiencias de vida como contributo para a construção desta personagem. Achas que isso é uma mais valia para a intérprete?**

C.S. – Creio que sim. A mim ajudou-me a construir uma personagem mais real com a qual o publico se identifique, simpatize ou se irrite. Para mim foi muito importante senão estaria sempre a representar uma personagem fora de mim com umas expressões que não nos ligam à terra. Ajudou-me a tornar todas aquelas situações mais vividas. Todos nós já passamos por situações idênticas ou conhecemos pessoas que passaram. Isto não é um grande drama. É o drama da vida do dia-a-dia. Ir buscar a sensação de vazio, de desespero, em que a pessoa acorda e só quer voltar a dormir para esquecer.....dai os comprimidos.

J.L. – Focaste agora uma questão que me interessa particularmente. Falaste do vazio e eu relaciono-o imediatamente com os silêncios expressos na partitura através das inúmeras pausas e fermatas tão diversificadas que ocorrem ao longo da partitura. Que sentido é que retiraste destes momentos, que importância lhes atribuíste e sobretudo como é que te articulaste com os maestros, uma vez que fizeste a obra sempre um ensemble instrumental?

C.S. – Sim há muitos silêncios diferentes na partitura e todos eles transmitem emoções relativamente ao que ela acabou de dizer ou ouvir. Ainda que seja um monólogo nós nunca ouvimos o pensamento dela. Todo o texto é para ele, embora haja partes em que ela divaga. Ainda assim nunca há como em muitas operas partes de texto entre parêntesis que correspondam ao pensamento de *Elle*. Para mim esses silêncios são isso mesmo. Não estou a falar dos silêncios em que é ele ao telefone. Estou a falar dos silêncios reflexivos de *Elle*. Houve um silêncio que para mim foi muito difícil: era um silencio da orquestra quando Elle descobre a mentira. Eu sentia a emoção muito interior e tive muita dificuldade em exteriorizá-la.

A articulação com o maestro e *ensemble* foi auxiliada pela parte cénica. É uma obra que não pode ser pensada só musicalmente ou só cénicamente. Toda a orquestra é um discurso e não um simples acompanhamento, portanto tem que fazer sentido com a ação, com o que estamos a sentir naquele momento ou o que queremos levar o público a sentir.

J.L. — Na tua interpretação que aspectos tomaste em consideração e qual foi o aspecto mais relevante? O gesto, o olhar, a retórica?

C.S. — Não sei....talvez a retórica e a expressão facial. Acho que é extremamente importante que os silêncios não morram dramaticamente quando ela está ao telefone. Portanto a expressão facial, quando ela está ao telefone tem que ser ativa quando ela está a ouvir e não passiva. Este foi o principal aspecto em que me foquei. Tudo o resto veio acompanhar isso.

J.L.— Como foi a receptividade do público. Das várias vezes que apresentaste esta obra apercebeste-te de reações do público? Ouve alguma interação?

C.S. — Não houve interação com o público. Senti que esta obra que quando feita corretamente (não quero ser presunçosa) ou seja é uma obra que requer uma preocupação dramática. Quando este aspecto é bem conseguido é uma obra em que o público entra completamente e não é possível desligar a meio. Tem que haver todo este aumento de intensidade ao longo da obra e se isto for atingido o publico vive intensamente com a personagem. O que senti é que as pessoas estavam exaustas, o que considero um bom sinal.

J.L. — Descreve-me o ambiente em que se encontrava o público.

C.S. — No Museu do Carro Elétrico não foi possível escurecer o recinto do público, porque a sala tem umas janelas enormes e não foi possível escurecer totalmente a sala, embora se tentasse contornar isso iluminando mais o palco. Portanto foi mais difícil de entrar na

dramaticidade da obra. Até porque a orquestra estava à frente. Aquela sala não tem fosso. Viam-se os músicos.

Na *Guildhall* a sala onde fiz isto era toda preta. As pessoas estavam sentadas de lado. Tentámos manter a sala escura e que houvesse iluminação só no centro. O *ensemble* estava de lado, e portanto praticamente não era visível. Nesse sentido, nesta obra este ambiente ajuda mais.

J.L. – Apesar da escuridão sentias essa tensão da parte o público. Sentiste isso só no fim ou ao longo da obra?

C.S. – Para mim é mais fácil sentir isso no fim, pois ao longo da obra abstraio-me muito. Não é uma obra fácil para se fazer com um *ensemble*. Mas senti um *feed back* forte no final.

J.L.– Achas que esta obra é de difícil interpretação? Tendo em conta a escrita musical e a força da emoção? Achas que poderá ser uma obra perigosa porque a força da emoção poderá por vezes comprometer a vocalidade?

C.S. – Sim. Acho que foi uma obra em que eu tive que ter o cuidado de encontrar os momentos Light para poder, não só aligeirar a nível dramático, porque senão a dada altura fica demasiado pesada. Acho que toda a obra dramática tem que ter momentos altos e baixos para ter contraste, porque se não tiver perde o interesse. A nível vocal e emocional também. Não acho que seja uma obra fácil a nível dramático. Tudo tem que ser refletido antes. Não penso que seja uma obra vocal. Tem que haver muito trabalho dramático de compreensão da partitura antes de se cantar. Nesse sentido acho que é uma obra difícil, porque é tudo no registo médio e, se carregar muito fica difícil conseguir um bom desempenho nas passagens mais agudas. Tem que se estar alerta.

Tem que se dar um passo atrás mas ao mesmo tempo estar sempre na emoção.

J.L.– Choraste ou ficaste dominada pela emoção das vezes que interpretaste a obra?

C.S. – Não. Quando sinto que estou a chegar muito perto desse estado dou um passo atrás. Porque também sinto que não é bom para o público...perde-se a ligação com a personagem...deixo de ser a personagem para ser eu.

J.L.– Como sabes esta obra foi escrita e estreada pela Denise Duval que era um soprano Lírico. Achas que este facto estabeleceu um modelo de voz que deve interpretar este papel? – Na tua opinião qual é o tipo de voz feminina que melhor chega à personagem?

C.S. – Para mim acho que deve ser um soprano lírico, porque a escrita requer um domínio do registo médio, que se for frágil pode tornar-se extremamente cansativo de cantar. Mas não acho que seja forçoso que seja um soprano lírico. Por exemplo estou a lembrar-me que gostei muito da interpretação da Eduarda Melo que é um soprano lírico ligeiro. O mais importante é que se atinja a intensidade dramática que a obra pede.

Entrevista – Cecília Fontes

(29 de Março de 2012 às 11:00 Conservatório de Música do Porto – Porto)

J.L.– Quando é que estudaste *La Voix Humaine* pela primeira vez? Qual foi a motivação? Que idade tinhas? Quantas récitas apresentaste?

C.F.- Comecei a estudar a obra em 1997 quando estava a fazer o Mestrado em Evenston Northwestern University ao lado de Chicago. Eu tinha que fazer vários recitais durante esses estudos que não era bem mestrado mas um ciclo que fica entre mestrado e o doutoramento. Chamava-se *Certificate*. É um diploma intermédio entre Mestrado e Doutoramento. Eu tinha que lá ficar mais um ano e a escola no final do Mestrado ofereceu-

me a possibilidade de fazer o *Certificate*. Fazendo esse curso um dos requisitos de exame era fazer um concerto normal e outro com outro tipo de apresentação. Eu pensei e imediatamente me lembrei que Ópera seria uma boa ideia, mas a questão é que seria impossível fazer uma Ópera que envolvesse mais colegas, porque tudo tinha que ser feito por mim: eu tinha que escolher o produtor, a iluminação...etc...tudo tinha que ser tratado por mim. Como tal por uma questão de logística pensei logo em fazer uma ópera que não envolvesse tanta gente....uma ópera de câmara só com um personagem. Claro que temos *Erwartung* de Schoenberg, mas confesso que o Alemão é uma língua que estudei muitos anos, mas que não domino portanto seria muito mais difícil de entender e de memorizar. O francês é uma língua que domino bastante bem e que falo, portanto facilmente cheguei a conclusão de que queria fazer *La Voix Humaine*. Li o texto do Cocteau e apaixonei-me imediatamente. Portanto comecei a estudar a obra em 1997 e apresentei-a em 1998 como o último exame desse curso. A primeira apresentação foi nos Estados Unidos no Teatro da Universidade onde estava a estudar. A segunda vez foi em Albacete (a cidade do José) em 1999, seguidamente em 2001 no Teatro da Vilarinha em conjunto com a Associação Cultural *La Marmita*. Em 2003 em Valladolid aí através da Associação Juventudes Musicais. Finalmente em Aveiro, em 2005 no Estaleiro Teatral a convite do António Salgado e do Festival de Música de Aveiro. Nunca tive a oportunidade de fazer esta obra com Orquestra. Fiz sempre a versão para Canto e Piano e o pianista foi sempre o mesmo: José Parra. No total fiz 5 vezes.

J.L. – As salas onde apresentaste esta obra eram espaços pequenos, intimistas ou eram espaços grandes?

C.F. – Foram sempre espaços relativamente pequenos, mais para o intimista, felizmente.

J.L. – Antes de estudares esta obra já a tinhas visto?

C.F. – Não. Nunca tinha visto nem a obra teatral nem musical.

J.L.– As opções cénicas mantiveram-se ao longo das várias récitas ou foi variando?

C.F. – Não variou muito até por respeito à pessoa que a encenou da primeira vez; a Angelina Reoux. Ela foi cantora, também soprano, Americana, que também trabalhava como produtora. Uma mulher daquelas “de pelo na venta” fantástica, extremamente difícil e dura mas também muito amável simultaneamente e com uma imaginação prodigiosa. Eu conheci-a a través da Universidade porque ela tinha lá feito uma produção em que eu felizmente fui escolhida para participar. Foi um programa muito giro feito também num sitio polivalente e diferente: um barraco. Esta produção era engraçada.....com música de cabaret....eu fiz, Piaf, Poulenc etc....havia um grupo instrumental giro com alunos da escola: havia contrabaixo, acordeão, piano, bateria. Nesse trabalho foi muito óbvio que esta senhora se tratava de uma pessoa especial que nos fez a todos crescer imenso. Passámos por muita coisa mas o resultado final foi muito interessante. Naquela altura eu tinha dez anos a mais do que todos os meus colegas. Eu tinha trinta e tal anos e eles vinte e tal, o que fez com que perspectivasse as coisas de outra maneira. Soube logo que era com esta mulher que queria fazer *La Voix Humaine*. Sabia plenamente que iria sofrer um bom bocado. Porque sendo uma pessoa muito forte e determinada que só para quando realmente consegue o que quer das pessoas....ela escarafuncha-te toda até tu dares o que ela queria. Quantas vezes saí dos ensaios desesperada e ia a chorar para casa e chegava a casa e chorava novamente.....e o José lá ia ajudando como podia....e a seguir lá ia eu para as partituras outra vez. Mas chorava de desespero comigo mesma, por não conseguir corresponder ao que ela pedia, e por vezes até por não compreender, mas ela sabia perfeitamente o que estava a fazer. Não foi um processo linear de maneira nenhuma....foi de escarafunchar e esperar pelos resultados....esse era obviamente o seu método. Mas eu sabia disso...já tinha experimentado e com uma obra destas, ainda por cima, senti mesmo que era a única maneira de a fazer com alguma verdade. E eu não tinha muita experiencia em ópera. E esta personagem é muito especial.

Portanto a encenação foi basicamente a mesma. Houve somente uma adaptação ao espaço, porque uma das coisas que para a Angelina era muito significativa era eu entrar em cena comigo a empurrar a cama. E simbolicamente era como se empurrasse o meu próprio destino. E morro na cama no final. Tudo se centrava na cama e no centro do espaço para onde eu levava todos os objetos importantes pouco a pouco. E esse facto de trazer a cama nem sempre foi fácil de concretizar. Houve apresentações em que o espaço não permitia que eu arrastasse a cama, embora a pudesse arrastar um pouco não a podia retirar. Outra coisa importante que me estou a lembrar e que alteramos foi a pequena introdução que a Angelina fez no início. Como eu sempre cantei em francês e ia cantar para um público falante de inglês e não havia legendas, ela achou que seria interessante haver uma actriz na primeira parte que fazia um resumo com ação em Inglês da obra, as tais fases de que fala o Poulenc e o Cocteau. Em Valladolid alterei essa parte, na Vilarinha também. Em Aveiro foi com uma aluna minha, a Celeste Ferreira. Ela entrava sozinha, falava ao telefone em Português. A ideia é que não houvesse intervalo nem nenhuma quebra entre uma coisa e outra. Mal acabava a parte da atriz havia um blackout e começava a parte musical.

Portanto todas as récitas se mantiveram fieis à ideia original de Angelina Reoux. Ela não me fez escrever um papel, mas como protetora das suas obras disse-me que gostaria que o seu nome fosse citado cada vez que eu utilizasse a sua encenação.

J.L.– A cena que criaram era uma cena realista se bem me recordo: a cama, o telefone o ambiente sombrio. Ouve estudo de luzes?

C.F. – Sim. Houve estudo de luzes nalguns espetáculos. Noutros o desenho de luzes foi simplificado por falta de meios. No primeiro local (na própria universidade) houve muito poucas luzes porque o espaço não dispunha desse meio. A encenadora é que tratou disso porque era polivalente mas estava limitada aos meios. Portanto conseguia tirar alguma luz do palco, ou tirar do palco e por no público, mas muito pouco. Em Albacete houve alguns

focos. Havia quatro focos: um sobre o cabide, outro sobre o saco com as cartas e outros objetos do amante tais como o chapéu e a gabardine.

J.L. – Todos esses elementos estavam bem presentes em cena?

C.F. – Estavam. Havia alguns decorativos, mas poucos e que acabavam por ter todos algum significado. Por exemplo havia um grande ramo de rosas vermelhas já secas que eram rosas que ele lhe tinha dado, e que ficaram ali, *for ever and ever*, mal tratadas como o amor deles e eram sagradas. Quando o piano estava fechado estavam em cima do piano. Dependia da sala...

J.L.– Então o piano fazia parte da cena?

C.F. – O piano sim. Mas o pianista não, tentava ser o mais neutro possível, vestido de preto simplesmente com uma luz sobre a partitura. Era como uma terceira parede que não o incluía. Mas o piano, como em tantas casas do início do século era um móvel da casa. Sendo um móvel não era tocado e por isso estava fechado. Porém por vezes era necessário abrir o piano porque nem sempre as salas tinham instrumentos bons que tivessem bom som. No entanto a ideia original da encenadora foi manter o piano como móvel. Sobre o piano não havia foco de luz. Havia foco no bengaleiro, na mesa que tinha tudo o que eu precisava para morrer e para viver, porque tinha o telefone e tinha a medicação e o álcool, na cama que tinha as memórias...as cartas estavam no bengaleiro mas eu depois levava-as para a cama. Ah também havia um armário com um gramofone. Na primeira parte em que entrava a atriz ela punha uma canção de Piaf no gramofone. Quando ela chegava tirava a roupa, acendia um cigarro, punha a canção no gramofone até que tocava o telefone e tudo se complicava cada vez mais. Das vezes em que fiz a obra sem a atriz mantive o gramofone presente na cena.

O espetáculo que tu viste no Teatro da Vilarinha houve desenho de luz. Quem fez o desenho de luz foi o Rui Damas e de facto a luz traz ao espetáculo um grande acréscimo.

Depois em Aveiro também houve desenho de luz mas não foi o Rui Damas. Foi alguém recomendado por ele que levou o esquema. Mas claro sempre que saíamos para outros espaços tornava-se difícil levar um técnico de luzes porque encarecia muito a produção.

J.L.– Quanto tempo demorou a montagem musical e cénica?

C.F. – Ainda demorou um bom bocado, pois como bem sabes esta partitura é um recitativo contínuo. Não há uma ária, não há sequer uma canção..... Há assim uma meia frase maravilhosa e depois ali outra...e pouco mais...Talvez tenha trabalhado nisto três meses antes de poder dizer: ok...podemos começar a trabalhar a encenação. A parte cénica foi mais curta...tenho a impressão que se fez talvez num mês, mas claro que não eram ensaios diários...teve que ser conforme a disponibilidade da encenadora. Não te posso dizer ao certo, mas foi à volta de um mês duas ou três vezes por semana. Foram bastantes ensaios.

J.L.– Fizeste esta obra ao longo de um período de tempo alargado. Como foi voltar a obra das várias vezes que a revisitaste?

C.F. – É engraçado...ainda ontem estive a olhar para isto outra vez por causa da nossa entrevista....há sete anos que não olhava para a obra...Obviamente a minha memória estava desavivada....então estive a ver coisas que tinha sobre o meu estudo sobre a personagem...e há uma ligação quase umbilical com esta obra. Era este o efeito que eu esperava depois de trabalhar com a Angeline. E muito forte. Extremamente forte. Em ópera é a única obra que despoleta esse efeito em mim. Em canção claro que há canções, ou porque já fiz muitas vezes, ou porque me dizem muito pessoalmente por alguma razão que também sinto uma ligação imediata, mas esta é muito mais visceral.

J.L.– Há novas descobertas de cada vez que fazes a obra?

C.F. – Há também porque eu vou mudando...a minha vida vai andando...não foram dias seguidos. Apresentei esta obra sempre com um intervalos de dois anos, é engraçado...e por acaso paralelamente estes anos corresponderam a grandes mudanças na minha vida (não sei se isso é importante...). Em 1998 estávamos nós a poucos dias de regressar a Portugal. Eu tinha estado 8 anos em Inglaterra depois dois em Portugal. No final do primeiro ano surgiu a possibilidade de ir fazer o mestrado....então logo depois viemos para Portugal. Entretanto eu vim para o Conservatório em 1999, o José entrou para a Esmae....enfim a vida ganha outros contornos. A segunda versão foi em Albacete...foi tudo tratado por nós e apesar disso foi com muita calma. Surgiram nesse espetáculo algumas coisas novas, mas não creio que tenha sido dos melhores. No primeiro estava tudo à flor da pele. Em 2005 em Aveiro eu tinha sido mãe há cerca de um ano...tudo girava um pouco em torno do meu filho Manuel. Não é que pensasse nisso, mas certamente que mudou alguma coisa....temque ser, não é?...lembro-me de pensar num determinado momento “eh..... o Toni está ali” e não sabia eu que ao lado dele estava a Laura Sarti mas eu nem a conhecia (ainda bem senão ficaria extremamente nervosa). Eu distrai-me nalgum momento....mas foi um espetáculo um bocadinho diferente. As coisas foram mudando, o pensamento, os gestos acontecem porque há tantas coisas tão assimiladas que há espaço para isso. E por isso há espaço para esse desdobramento....temos mesmo pelo menos dois canais: um que esta a organizar e outro da entrega....eu passei muitos ensaios sobretudo nos ensaios com o José, parei muitas vezes a chorar, porque ia longe demais. Mas neste aspecto lembro-me de fazer uma canção de Rachmaninov com uma professora Russa e chorava frequentemente....e comentei com ela: “mas como se pode cantar quando se tem que dizer coisas destas?” ela dizia que é tudo um processo: faz-se muitas vezes, chora-se muitas vezes até que chega um dia em que já não choras, mas sentes tudo profundamente só que as emoções estão interiorizadas em vez de estarem à flor da pele...é mais fundo, e por isso já não se chora nem se sente o aperto na garganta, contudo é igualmente verdadeiro. Na ultima vez não sei se chorei nos ensaios, mas era um estado recorrente...tem uma certa piada fazer-se isto com o marido...(risos)

J.L.– Relativamente a todo o discurso que não se vê mas que existe e por isso se adivinha, que estratégias utilizaste para chegar até ele?

C.F. – Escrevi-o em português, em Inglês e em Francês. Proposta da Angelina. Ela pediu-me duas coisas aliás eu também lhe pedi um conselho relativamente ao que podia ler para me ajudar a compreender melhor aquela personagem. Eu sou radicalmente diferente: eu nunca teria deixado a situação chegar aquele ponto, eu estrabuchava....aquela personagem não tem a ver comigo. Senti por isso uma grande dificuldade em encarar aquela mulher. Não me conseguia conectar com ela. Então pedi á Angeline que me ajudasse e ela sugeriu que eu lesse e ouvisse “*Le Bel Indifférent*” com a Edith Piaf, lesse sobre a história de várias mulheres: Edit Piaf, Adele Hugo, Vivian Lee, e o casamento de Maria Braun. No fundo mulheres que tiveram relações complicadíssimas com os seus companheiros, amantes...e por outro lado sofriam de uma patologia, o que a mim me ajudou muito a aceitar esta personagem, porque através do foro psíquico é mais fácil compreender o desprezo que a mulher sente por si própria. A Vivian Lee, por exemplo esteve casada com o Laurence Olivier e foi uma relação tremenda. Li muitas coisas sobre estas mulheres e foi bom, porque a minha história de vida nunca me poderia conduzir à compreensão do que é uma relação conflituosa e tremenda como esta. (ainda bem porque esta experiencia não a quero viver). Estas mulheres eram quase na totalidade maníaco-depressivas: capazes de estarem num estado eufórico de alegria e generosidade e passarem um segundo depois à depressão profunda ou mesmo à maldade...são pessoas capazes de insultarem fazerem mal às pessoas que estão ao seu lado e as amam.

J.L.– Este estudo foi prévio ou ocorreu simultaneamente ao estudo da obra?

C.F. – Eu fiz isto primeiro. Quando te falei do tempo de estudo referia-me ao tempo de estudo musical. Mas seis meses antes comecei a fazer esta investigação, pois antes de estudar a obra tinha que entregar uma proposta. Foi nesse âmbito que comecei a fazer as primeiras leituras.

J.L.– Nesse desvendar do texto que está do lado de lá há situações em que é relativamente óbvio chegar a esse discurso. Porém há outros momentos em que não é tão óbvio e isto tem profundamente a ver com a forma como encaramos a mulher ou o amante. Por exemplo, como interpreta a frase: “*mon pauvre chéri à qui j’ai fait du mal.....*”? Como vê esta mulher?

C.F. – Esta mulher nesta obra passa por várias dessas fases. Ela está a espera do telefonema, e não deve ser há pouco tempo como bem sabemos. Está desesperada, sem pinturas, sem interesse por si mesma....e finalmente o telefone toca....afinal não era para ela...zanga-se com a pessoa que está a atrapalhar a chamada. Finalmente quando fala com ele ela disfarça: volta a ser a antiga mulher bem educada, chique, coquete, sem nenhum sinal de descontrolo e tece um discurso frívolo. Para começar é extremamente retorcido. Só depois quando a chamada volta a cair ela mostra a sua irritação mas fica receosa que ele se zangue e não volte a ligar. Nessa altura há logo uma grande decepção: o pedido das cartas. As cartas são dela (é como se fossem o cordão umbilical). Esse pedido revela uma total desconfiança por parte dele, que pensou que eventualmente ela as tornasse públicas. Para mim eles eram figuras conhecidas da sociedade, especialmente ele, possivelmente sem dinheiro, etc...e por isso ia casar com outra mulher, mas no fundo nunca acreditei que fosse só por isso que ele ia casar com outra mulher, mas sim pela doença de *Elle* que fez com que a relação se desgastasse. Cheguei a esta conclusão pelo estudo prévio que fiz das mulheres que já referi. Em todos os casos elas tiveram grandes amores ao seu lado, profundos amores a até bons amores ao seu lado, mas que a pouco e pouco se iam desfazendo, porque era impossível viver com alguém que tanto está nos píncaros com está profundamente em baixo: tanto é maravilhosa, encantadora, como subitamente se transforma em alguém violento inclusivamente capaz de matar. Não é possível que uma relação sobreviva a isto. E havia alguns destes casos em que os homens tentavam fazer tudo para que a situação melhorasse, mas não conseguiam e finalmente afastavam-se. As mulheres ficavam extremamente magoadas mas não assumiam que era a doença que as

levava a afastarem-nos. Portanto aqui apesar da evidencia de que ele se ia casar com outra mulher da sociedade com dinheiro o que de algum modo o favorecia, ele partia para essa relação porque era necessário cortar com a mulher que ele amou com sinceridade mas cuja relação se tornara insustentável, e portanto o casamento de alguma forma ajudava a por um ponto final naquele relacionamento. Portanto ele pedir-lhe o saco com as cartas foi um golpe muito baixo que a magoou imenso. Outro foi ter referido a mãe dele, pois parece que eles nunca tiveram uma boa relação....obviamente a mãe também terá sido um dos motivos da separação.

O processo de escrever o texto dele foi partilhado pela Angeline que deu um grande contributo, porque eu era mais mole não era tão acutilante.

O que é interessante é que é o facto de o telefone ir abaixo que faz com que haja um salto nas emoções. De cada vez que o telefone se desliga há uma espécie de fim antecipado para ela.

J.L.– De facto há muitas indicações expressivas na partitura que remetem para o estado emotivo da personagem transpondo por vezes o significado do texto literário. Que emoções atribuíste à primeira parte da obra: às linhas trocadas?

C.F. – Esta mulher está à espera deste telefonema há dias. Está desesperada. Está sem forças, sem comer. Está a beber, e quase de certeza e a tomar comprimidos para tentar dormir, mas não dorme, está desnorteada. Fisicamente está desfeita e psicologicamente também. Não se veste, não se despe...ira ao quarto de banho porque tem que ser...não a imagino a fazer mais absolutamente nada que não seja estar especada à espera do telefonema. Pode-se facilmente perceber que é o desespero total. Mas quando finalmente o telefone toca, toca por engano...é tremendo. Ela diz coisas bastante malcriadas a pessoa que esta do lado de lá....insulta-a. Nunca está normal. Não consegue organizar o pensamento. Está desesperada e bastante degradada, descontrolada. Por isso não consegue usar a educação que tem.

J.L.– E relativamente à parte da mentira? Quando toma consciência que ele lhe tem estado a mentir? – Na verdade ela já sabe há muito tempo mas nesse momento é confrontada com essa evidencia.

C.F. - Quando ela sabe disso cai-lhe o mundo aos pés. É como tu dizes ela já sabia que estava tudo acabado. Aliás este relacionamento era daqueles que já tinha acabado muitas vezes. Mas na minha história eles já se tinham separado e ela descobriu que ele se ia casar por um anúncio no jornal e viu-os juntos numa festa. Ela pensara que fosse um dos muitos momentos de crise entre eles e manteve uma esperança vã de que ele voltasse. Ela tenta que durante a conversa telefónica ele volte atrás. Como tantas vezes viu a relação recomeçar pensa inicialmente que esta ruptura não será definitiva. Na minha interpretação ela toma comprimidos e bebe ao longo de toda a obra, como se fosse um suicídio prolongado, apercebendo-se ou não se apercebendo....é um estado semi-drogado...vai perdendo alguns reflexos físicos com alguns picos...e por isso mais para o final vai dizendo certas coisas que não diria sem a ajuda das drogas e do álcool. Em relação ao que me perguntaste sobre a mentira, as emoções como o desespero continuam. Mas acho que também há aqui muita raiva, muita vontade de o atirar contra a parede....se encobre essa raiva é porque tem medo de o perder e no fundo deseja que ela lhe bata à porta. Mas quando percebe que este é mesmo o fim resolve dizer algumas coisas. Por exemplo o episódio do cão é terrível e claramente é um exemplo disso. Ela projeta no cão toda a agressividade. Coitadinho do cão...deve ter levado muitos pontapés e deve ter sido muito mal tratado. É lógico que o cão é o homem. Entretanto já deve ter partido tudo o que era dele. No meu espetáculo ela rasgava algumas fotografias, mas não as cartas. Nesse momento de que falas acho que há essa fúria mas ela tenta esconder...alargando o mais possível o telefonema para conseguir estar mais tempo com ele, e para tentar mudar a decisão dele e apelar ao amor que tiveram, pois não consegue viver sem ele.

J.L.– O que dizes relativamente à valsa lenta? Que emoções sentiste?

C.F. – Esse momento revela que ela já não tem mais nenhuma hipótese, embora ainda esteja longe de a obra estar terminada. Ela aqui muda a tática claramente. Ela aqui toma uma atitude de facto, mas continua numa atitude de chantagem emocional. Até aqui eles não saiam muito dos joguinhos em que cada um picava o outro. Aqui de facto ela fala com mais honestidade. E de facto a música revela isso mesmo. Ela diz a verdade.....eu acho que ela tentou mesmo suicidar-se mas o facto de lhe contar contém uma certa manipulação e tentativa de o culpar e fazê-lo questionar-se sobre a decisão de a deixar. Talvez também ela sendo da alta sociedade fosse uma mulher cuja reputação não agradasse á mãe dele. Concluindo, acho que nesta secção ela fala de um momento terrível na sua vida com muita beleza, e isso sugere-me paixão. Fala de uma realidade feia, sente-se fisicamente muito mal, alienada pela medicação e por isso fala quase como se fosse outra pessoa, como se servisse de fora. Contudo é demasiado belo e por isso não há aí raiva ou rancor....é dos momentos mais belo da partitura.

J.L.– **E relativamente às recordações felizes do passado como o Domingo em Versailles....e há ainda um momento presente muito feliz durante o telefonema em que ela adivinha o que ele faz. Que emoções envolvem estes momentos?**

C.F. – Esse é um momento adolescente que todos nós devemos ter tido. É tão *naïve* e tão bonito....mas é tremendo quando se espreita o resto que é tão negro: “amiga....eu não te quero!” É horrível....também para ele porque respondeu e ouviu e também sofre. No fundo são ilhas de felicidade. Ela vai a um compartimento das suas memórias com ele para se acalmar e tentar esquecer por momentos o momento dramático. E tenta ter forças para o resto da conversa...O momento das memórias de Marseille não é menos dramático. No dia seguinte ele vai para o Hotel onde eles costumavam ficar no passado....no fundo mais uma vez puxa pelo fio e traz ao presente um momento bonito e mimoso do passado para que ele se comova e volte atrás. Mas de repente essa mesma memória transforma-se num dos momentos mais tristes....ai ela já está a despedir-se dele. É de um rebaixamento tremendo pedir-lhe que não partilhe essa memória com ninguém. Ela neste momento implora

enquanto que anteriormente o manipulou. Eu imagino-a de joelhos a frente dele (embora saibamos que não estão perto um do outro). É humilhante.

J.L.- E quanto ao final da obra?

C.F.- Na minha interpretação esse final da obra não é o final da relação. É o final da vida dela. Porque ela mata-se aí. Ela já se vem a drogar durante o decorrer da conversa, sobretudo em certos momentos mais duros e é por isso que ela consegue ser humilhada e rebaixar-se com tanta humildade...porque nesse momento já está bastante alienada. Um dia destes disseram-me que quem se tenta suicidar uma vez normalmente é reincidente. Não são tentativas vãs mas é uma decisão que as pessoas tomam e se não chegam a esse ponto da primeira vez voltam a tentar. Pensando nela eu tenho a impressão de que desde o início ela decidiu que se este telefonema não surtir efeito ela acaba com a sua vida. Portanto antes de acabar com a sua vida vive o que é importante na sua vida: eu amo-te, amo-te, amo-te....e cai para o lado. Ela não fica a chorar...ela morre. Ela não desmaia. Ela morre. Acabou a vida. Ponto final. Não pode mais....Deve haver um momento durante um suicídio lento em que a pessoa pensa: vou para a frente com isto ou não vou....continuo a tomar estas coisas e vou até ao fim....ou não. Penso que teve muitos motivos ao longo da conversa para não voltar atrás. Nunca teve um sinal dele que a levasse a desistir da sua decisão trágica. Só de vez em quando brincava com ela, mas nunca cedeu. Nunca deu sinais de que ainda gostasse muito dela. Há uma dupla dor: a dor do final da relação e a dor da náusea, dos comprimidos e do álcool e dos químicos capazes de matar. Imagino o corpo todo a reagir internamente primeiro em grito, depois morrendo....o que vem a seguir ao espasmo....desfaz-se em algo mole....um eco dela mesma....ela é capaz de dizer que está muito melhor.....mas como?

J.L.- A forma como isto é transcrito musicalmente dá-nos perfeitamente a ideia da pessoa que sente uma coisa mas diz o oposto daquilo que sente....há um vazio absoluto....a dinâmica, a tessitura em que a linha da voz está escrita..

C.F. – Sem dúvida, mas isso acontece um pouco ao longo da obra. O Poulenc de facto usa a palavra, mas mais do que isso usa a emoção. Ele trabalha tão bem a palavra mas ainda melhor a emoção. E estando a escrever para uma soprano toda a escrita está escrita numa zona meia/grave.

J.L.– **Que importância é que atribuíste aos silêncios expressos na partitura e como te articulaste com o pianista nesse sentido?**

C.F. – Começando pelo fim....e a tal sorte maravilhosa de se poder ensaiar sem pressa. Nós ensaiamos tanto, tanto e tão bem, no sentido em que fomos descobrindo, porque começamos cedo e tivemos tempo para que esse processo se fosse desenrolando de uma forma natural. As acentuações, as dinâmicas (ele é louco com as dinâmicas). Embora eu olhasse sempre para as dinâmicas tentando chegar a um significado mais profundo, não deixava de ser desafiante a diversidade de dinâmicas numa só página da obra. Eu não memorizo um símbolo mas sim as emoções que ele transporta. Essas emoções vão-se ligando umas às outras e começam a ter uma lógica que pode ou não ser a mesma do compositor. As pausas são parte dessa prosódia. Os ingleses têm um termo engraçado que descreve bem o poder das pausas: a *pregnant pause*. As pausas em muitos casos são realmente a raiz do que vem a seguir e do que foi acabado também. O discurso continua como uma onda, mas é uma onda riquíssima que por vezes é lenta, outras vezes está cheia de espuma porque é revoltíssima. É muito determinante do discurso, da prosódia. Um ator não tem nada escrito a não ser palavras...nós temos. Estamos condicionados por tudo o que está escrito. Nessa perspectiva o ator tem mais liberdade. Contudo, falando das pausas, aí sim eu posso criar o pensamento interior que eu quiser porque o compositor só diz se as pausas são curtas ou longas e não as mede.

J.L.– **E como te articulaste com o pianista?**

C.F. – Realmente foi ensaiando obviamente. O José gosta de saber o que se está a dizer. Conversávamos muito sobre isso. Ele entende bem o francês, mas para além disso gosta de

saber. Mesmo o texto que não está escrito ele queria saber. Em geral falávamos muito sobre cada significado de fermata. Uma das maneira que eu tive de chegar a um sentido foi construir a parte do discurso dele em função do que eu respondia a seguir. Outras vezes através da ação, como por exemplo numa pausa muito longa eu vou a mesa tomo comprimidos e a mesa esta muito longe do sitio onde eu estava. Não foi fácil... parecia uma eternidade....mas o que vinha a seguir era muito intenso. Normalmente da pausa nasce sempre uma intenção muito forte. O José não teve dificuldade, talvez por ter acompanhado a obra desde o inicio. Ele esteve em todos os ensaios de cena. Ele sabia inclusivamente todos os passos que eu devia dar na cena. Com este tipo de montagem sabemos que não pode acontecer nenhum acidente durante as récitas. Esta questão das pausas cresceu da palavra, da emoção e por fim da cena e não como um mero sinal musical.

J.L.– Quando representaste a personagem nestes múltiplos estados emotivos o que é que te guiava enquanto intérprete? O gesto, o olhar, o movimento, a articulação do texto?

C.F. – O pensamento é a base de tudo. Não estou a falar de intelectualidade: a ideia. A palavra foi talvez a grande raiz de tudo isso. E mesmo a palavra como som. A Angeline dizia muitas vezes: tens que amar essas palavras. É sexual, e sensual, é som maravilhoso este francês. Claro que no inicio foi muito difícil, mas gradualmente fui percebendo o que ela queria dizer.

J.L.– Consideras que esta é uma obra intemporal?

CF. – Sim. Sem dúvida. Esta obra fala de amor, de traição. É uma história de vida em que dois seres humanos se podem vestir de metal, papel ou renda ou até pele de animal....mas embora as sociedades mudem e estas histórias possam ser vividas de formas diferentes as emoções permanecem. Aliás no início ao dizer que tinha dificuldade em relacionar-me com esta personagem tem a ver com isso. Isto foi escrito em 1930 e pelo Poulenc nos anos

50...Claro que esta mulher devia ser já uma mulher sofisticada, já com algumas ideias de emancipação, (embora ainda não tivesse tirado o soutien), mas de qualquer maneira não deixa de ter algumas atitudes que hoje ainda seriam possíveis mas talvez menos. De qualquer forma esta história daqui a cem anos ainda pode acontecer. Por isso sim, para mim é intemporal.

J.L.– Achas que esta obra deve ser cantada especificamente para algum tipo de voz feminina? (Abstraindo-te do padrão que se criou com a primeira intérprete: Denise Duval).

C.F. – De facto a obra foi escrita para a Denise Duval, mas o compositor escreveu muitos outros papeis para essa mesma cantora e contudo são papeis completamente diferentes com uma escrita muito diferente. Por isso se calhar Poulenc não se interessava tanto pela categoria vocal, mas mais pelas qualidades dramáticas, tímbricas, e versatilidade da cantora. Sabemos que ela era uma cantora de grande versatilidade. Por acaso nunca tinha pensado nisso. Sabemos que em termos gerais esta obra está na zona média da voz, de vez em quando vai a uma zona mais aguda...tem aquele dó agudo, o que para um soprano pode ser um problema, sobretudo se a orquestra não sabe fazer pianos. Nunca tive a experiencia de a cantar com orquestra. Esta orquestração é densa....deve ser complicado para um soprano fazer-se ouvir. No entanto olhando para a partitura, o compositor explorou bem todas as secções de recitativos relativamente ao equilíbrio da voz com a orquestra. Depois há outras secções em que a orquestra se apresenta com mais intensidade instrumental e de dinâmicas, mas aí a voz está num registo mais agudo o que facilita a sua projecção. Pelas coisas que eu ouvi pareceu-me óbvio que há um bom equilíbrio, porém muitas gravações são feitas em estúdio, o que nos pode iludir a este respeito. Bom o que acho é que esta obra deve ser feita por uma voz feminina...digo isto porque ja vi um homem representar *Le Bel Indifferent* vestido de mulher. Bom acho que trabalhar com piano ou orquestra será bastante diferente, mas admito que esta obra está muito bem orquestrada. Continuo a achar que o que interessa é a escolha timbrica e versatilidade e capacidade dramática da cantora.

J.L.– Que paralelo estabelececes entre o carácter da personagem e a cor vocal?

C.F. – O que te vou dizer é empírico. Acho que as obras têm o seu processo de assimilação emocional. No meu caso passam pelo primeiro momento em que se está a cantar e se sente a garganta cada vez mais pequena...paro....passado um tempo passo a outro nível. Apesar disso nunca senti em público a voz a colapsar por causa da emoção.

J.L.– Choraste quando apresentaste esta obra?

C.F. – No fim sim. Quando morro, já depois de ter cantado. Mas não passou daí. Portanto relativamente ao que disseste acho que iria estranhar muito ouvir isto por outra voz que não um soprano lírico. Mas se algum mezzo- soprano agudo ma vendesse quem sabe se fosse bem interpretada...mas quando fecho os olhos e penso nesta obra só penso num soprano porque noutra voz perder-se-ia aquela *coquetterie* da personagem.

J.L.- Falamos de ti enquanto interprete mas ainda não nos referimos ao publico. Houve interação com o público?

C.F. – Interação direta e planeada não. Mas de todas as vezes que fiz esta obra em público sempre fui muito generosa com a interpretação e por consequência com o publico. Neste caso eu quis por uma quarta parede na cena, porque eu estava num quarto e queria sentir-me na minha intimidade. Porem já há pouco disse isto: há sempre mais do que um canal enquanto cantamos...nesse sentido estamos sempre receptivos a tudo o que acontece à nossa volta. Para mim o público estava do outro lado da parede mas sentia-se uma atmosfera no público.

J.L.– O que sentias?

C.F.- Calor, tensão, desconforto. Creio que certas coisas, certas emoções incomodam, e podem até ser feias: o rancor por exemplo. Curiosamente foram essas em que tive mais dificuldade em entrar. E por isso apesar do prefácio dizer que a mulhar é jovem, acho que esta obra requer uma certa maturidade por parte da intérprete. A coragem de se ser feio, ou de se sentir feio é necessária. Eu sentia da parte do público uma certa solidariedade. Isto é a história de nós todos. Não quer dizer que todas tenham que ser assim, mas em todas elas há qualquer coisa de felicidade, alegria, júbilo, êxtase, sensualidade, tristeza, angústia, rancor, desespero, ansiedade, tudo isto e muito mais.

J.L.– Há uma questão que devia ter posto logo no início, mas que pode vir agora: como foi a tua indumentária?

C.F. – Da primeira vez usei uma camisa de noite de alcinhas preta, que era minha (ainda a tenho) e um robe azul com um bordado nas costas que era da Angeline e andava descalça. Lembro-me que tinha um corte de cabelo muito ao estilo francês . Tinha as unhas das mãos e dos pés pintadas de vermelho para dar um certo ar chique e sofisticado. Não podia haver maquilhagem porque ela estava desfeita, portanto havia um bocadinho de base, mas pouco, para não adular por um lado o estado depressivo da personagem e por outro não a transformar numa pessoa desleixada. Na altura eu tinha um pouco mais de peso, portanto escolhemos uma camisa de noite que fosse elegante. Pois esta mulher sendo sofisticada e elegante teria sempre roupa elegante no guarda roupa. Foi isto que nos levou à opção desta roupa. Seria um estilo enquadrado nos anos 40 ou 50. Mais tarde comprei uma camisa de noite e um robe cinza que passei a usar nas outras réeitas.

As unhas pintadas nunca uso, ou por vezes uso só brilho nos concertos. É engraçado que quando pus o verniz vermelho isso ajudou-me a mudar de personalidade. É uma coisa que eu nunca faria: pintar as unhas de vermelho. Por outro lado andar descalça custou-me imenso, porque contrariava um bocadinho aquele aspecto sofisticado que a personagem devia ter. Quando se anda deslaço anda-se mais a vontade...ora Ela não podia andar assim. Para mim é muito confortável andar descalça, logo eu voltava a minha pessoa e não

podia....então pensava no que ela sentia ao andar descalça, pensava como seriam os pés dela, como é que apoiava os pés no chão, etc....

Entrevista – Cláudia pereira Pinto

(26 de Fevereiro de 2012 – 17:30h – Porto – BB Gourmet)

J.L.- A primeira questão que gostaria de te por é: Quantas vezes fizeste esta obra? Quando é que a apresentaste a primeira vez? Qual foi a tua motivação para a estudares? E que idade tinhas?

C.P.P. – Eu apresentei esta obra sete vezes. A primeira vez tinha salvo erro 26 anos. Estudei esta obra no âmbito da disciplina de encenação da Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo do Porto. Fiz a versão para Canto e Piano em duas récitas. O pianista foi o Luis Filipe Sá e a encenadora foi a Norma Silvestre, orientadora daquela classe.

Esta obra foi-me sugerida pela primeira vez pelo João Paulo Santos. Eu fiz alguns cursos de interpretação com ele. Inclusivamente fizemos um recital no S. Carlos e pedi-lhe sugestões de repertório. Ele sugeriu-me fazer uma incursão pela música de Poulenc e sugeriu *La Voix Humaine*, pois poderia ser uma obra interessante do ponto de vista dramático. Eu fiquei com aquele pulga atrás da orelha, e quando fui finalista do curso superior de canto da Esmae, tínhamos esta cadeira cujo projeto era apresentar vários personagens de ópera pois era complicado cada um de nos fazer uma ópera, ou haver um grupo que fosse capaz de apresentar uma ópera inteira. Então eu lembrei-me desta sugestão do João Paulo Santos e propus à professora Norma Silvestre. Ela achou a ideia fantástica, ficou entusiasmadíssima e incentivou-me imenso. Eu estudei a obra e ela encenou-a. Na sequência destas apresentações na ESMAE fui convidada a fazer a mesma obra em 1997 no Teatro Nacional de S. João. Foi uma outra produção com encenação de um encenador Irlandês, James Connory? E apresentei-a numa festival internacional de teatro. Foi muito interessante, porque na altura o espetáculo envolvia duas obras do Cocteau: *Le Bel Indiférent* e *La Voix Humaine*.

Nessa altura fiz também duas récitas com piano. Depois repetimos no ano seguinte no Teatro de S. João. Mais tarde em 2003 o Maestro Manuel Ivo Cruz convidou-me a fazer esta obra com a Orquestra Nacional do Porto, numa versão de concerto, embora eu usasse o telefone. Fizemos duas récitas nos claustros de S. Bento da Vitória.

J.L.- Da primeira vez que estudaste a obra, lembras-te qual foi o tempo médio de estudo que te levou a parte musical e a parte cénica?

C.P.P. – Primeiro comecei por ir estudando sozinha, a parte musical. Houve uma altura em que eu ia preparando a parte musical e depois ia tendo um ou outro ensaio com a encenadora seguindo um guião para termos uma visão geral da obra. Mas o estudo musical foi feito primeiro por mim. Recorria muito à gravação da Denise Duval para me ajudar a memorizar e beber algumas ideias interpretativas. Depois trabalhei com o pianista. Depois de termos tudo alinhavado, tínhamos pouco tempo até ao exame. Cerca de 3 ou quatro ensaios para por a obra capaz. Entretanto ela tinha já definido a indumentária, os figurinistas do curso de teatro é que fizeram a roupa de *Elle*: uma camisa de noite em cetim muito esvoaçante, um robe em rosa pérola, com plumas a volta da gola, uns chinelos muito elegantes com tacão e também com pelinho igual ao robe. Muito ao estilo dos anos vinte e o tipo de roupa que uma mulher elegante e sedutora usa para dormir. O telefone era um telefone antigo, com um fio enorme para eu poder usar todo o espaço cénico. Apresentei no salão da antiga ESMAE. Era uma sala com uma varandim e tinha uma espécie de balcão. Esse foi o espaço cénico. O publico ficou ao contrário para aproveitar esse varandim. Havia uma *chaise longue* ao estilo dos anos 20 e o piano, que estava escondido e não tinha intervenção cénica.

J.L.- Queres descrever a cena?

C.P.P.- A cena não era de suicídio, embora o desespero da personagem levasse a esse contexto. O objectivo era mostrar o desespero dessa mulher que foi abandonada pelo

amante. Já quando fiz a obra anos mais tarde com o Maestro Ivo Cruz, se tivesse sido encenada o fio condutor seria o de um suicídio. Nem com a Norma nem com o James Connery houve essa intenção.

J.L.- Fala-me um bocadinho da iluminação.

C.P.P. – Ora bem, na ESMAE a iluminação não foi trabalhada. O que havia era uma luz média. Eu usava todo o espaço cénico. Houve uma construção cénica e muitas marcações bem definidas. Quer as mais físicas como as de espaço. Foi tudo trabalhado ao mais ínfimo pormenor. Foi tudo pensado.

J.L.- Nas várias apresentações da obra tu interagias com o público? Ou sentias que o público reagia ao que tu expressavas?

C.P.P. – Deliberadamente eu não tinha nenhuma indicação para interagir com o público. Não interagia do ponto de vista cénico, mas senti muitas vezes a reação do público. Sentia a tensão, a sensação expectante do que se vai passar, do drama interior. Modéstia à parte, acho que consegui transmitir essa tensão dramática. Não sei como é que é possível o ser humano ser capaz de pensar em variadíssimas coisas ao mesmo tempo....quando fiz no Teatro de S. João, em que encenação era muito mais contida, lembro-me de estar a pensar nas reações do público enquanto cantava e pensava na cena. O que senti é que embora a reação do público não condicionasse a minha interpretação ela acabava por estar integrada no que eu estava a fazer. Dava comigo a pensar: “olha...aquela senhora esta comovida, ou, aquele outro esta emocionado”. Acho que esse desdobramento só foi possível porque estudei o papel a fundo.

J.L.- Que estratégias utilizaste para chegar ao discurso das personagens que não se vêem? Como exploraste essa dimensão da obra?

C.P.P. - Eu escrevi um discurso. Isso foi um desafio que a Norma me fez, na altura em que estudei com ela. Esta foi uma das estratégias. Outra foi o discurso musical, que me deu algum incentivo para definir algumas eventuais respostas menos óbvias. Por outro lado, pela interpretação do que ela dizia. É claro que isso é uma projeção minha. Uma interpretação à luz daquilo que eu própria interpretaria.

J.L.- Antes de estudares *La Voix Humaine* já tinhas sido espectadora da obra? (Teatral ou musical) Que impacto emocional é que teve em ti?

C.P.P. – Não. Depois de começar a pensar estudá-la vi uma versão cinematográfica penso que terá sido a versão com Ingmar Bergman. Claramente já não sei dizer. Identifiquei-me muito com a vivência dramática da mulher, do ponto de vista da representação. Não que eu reagisse da mesma forma que ela, mas a intensidade dramática toucou-me muito. As emoções expostas da forma mais clara do sofrimento da mulher. Foi no fundo a exposição do sofrimento da mulher o que mais me impressionou. Quando tenta encobrir o sofrimento para ele não se aborrecer o que mostra é a sua verdade.

J.L.- Achas que se trata de uma obra intemporal?

C.P.P. – Acho, claro. É uma dimensão puramente humana. Não tem nada de fantasioso. Na minha profissão de psicóloga lido muito com o sofrimento humano, com perdas, lutos, depressões....eu revejo nesta obra muito do que é a vida real. Se isto não fosse uma peça de teatro....se na vida real esta mulher saísse à rua as pessoas não dariam conta do seu sofrimento. Ela poderia encobrir, como muita gente. Ora nesta obra o que é exposto é o que está dentro. Na sua intimidade mostra o seu drama, por mais que se esconda para os outros. Isso é humano e repete-se sistematicamente transversalmente, longitudinalmente em todas as épocas.

J.L.- No decorrer da obra há muitas indicações expressivas na partitura que remetem para o estado emotivo de *Elle* transpondo o sentido literário no domínio da emoção. Que emoções atribuíste por exemplo à primeira parte da obra: linhas trocadas? – à parte da mentira? – à valsa lenta? Às recordações do passado? E ao final da obra?

C.P.P. – Relativamente à parte das linhas trocadas, ansiedade e agitação. A própria música transmite isso. Uma espera e desespero, o medo de não conseguir vir a ter aquela conversa com ele. Relativamente à mentira, creio que é a desilusão de ela perceber que a sua desconfiança tinha razão de ser. Ela desejava que tudo isto não passasse de um sonho, mas na verdade apercebe-se que é mesmo a realidade. É como se mundo lhe caísse aos pés, é uma angustia enorme, mágoa e uma certa raiva embora evite sempre mostrar o que sente, e não o queira a acusar de nada com receio que ele se zangue com ela.

Relativamente à valsa lenta, é um dos raros momentos em que ela mostra o que sente.....antes tinha alimentado uma conversa de chacha para empatar a conversa, mas neste ponto ela não consegue esconder e mostra nesse momento que viveu para ele durante aqueles anos. O que eu senti é que havia aqui uma exposição da sua dor, do seu drama, da sua perda tão grande que ela não sabe como há de prosseguir a sua vida.

As recordações do passado são pequenos momentos em que vai buscar memórias felizes que são o outro lado da dor o que também alimenta a dor. Mesmo sendo o recordar de coisas boas é sempre uma coisa muito sofrida, porque é algo que pertence ao passado. Há no entanto um momento em que ela adivinha os gestos dele do outro lado. Penso que esse talvez seja o único momento feliz da obra. Talvez ela feche os olhos e se transporte para o lado maravilhoso da relação e o sinta muito próximo. No entanto é um momento muito efémero.

J.L.- Como definirias a personalidade de *Elle* e do amante?

C.P.P. – Eu acho que ela é uma mulher que viveu para aquela relação. Não necessariamente no mau sentido. Terá sido uma mulher que se entregou de alma e coração

com toda a genuinidade, sem desconfiança. Viu nele um homem que ela amou imenso, e que certamente também lhe retribuiu este sentimento. Acho que havia uma paixão entre os dois. Em dada altura eu achava que ela era um bocadinho uma personalidade dependente da relação. Agora a distancia penso que era uma mulher pronta para amar e se entregar plenamente que vivesse essa relação com uma intensidade muito grande, sem defesas e sem cautelas. Era uma mulher afectiva que viveu sem receio. Acho que esse amor era recíproco. Mas talvez da parte dele as coisas tivessem mudado. Na verdade nunca pensei muito sobre a personalidade dele.

J.L.- Há uma leitura clara da tua parte do texto literário? Ou haverá momentos em que o texto suscita algumas dúvidas? Por exemplo: “*Mon pauvre chéri a qui j’ai fait du mal*”. Como interpretas esta frase?

C.P.P. – Acho que nesse momento ela considera que terá havido certas coisas nela que terão contribuído para o desmoronar da relação. Mas não a vejo como uma mulher melodramática cuja relação era uma caca, mas como estava a perder o fulano.....ai Jesus.....mas claro que esta minha leitura tem a ver com a minha forma de ser. Podia ser uma mulher fútil e dependente que queria ter a pessoa, este ou outro...honestamente eu não vejo nada disso, até porque a música suscita outra leitura e não a de uma mulher histérica que faz cenas. Eu acho que ela é muito verdadeira. Se assim fosse ela tinha que estar a cobrar constantemente. Ora ela evita essa situação em que ele se possa sentir culpado e aflito. Ela está ansiosa por falar com ele, mas na esperança de que a situação volte atrás. Bom eu acho que ela é genuína e que nessa frase ela quer dizer que ela diz o que sente: que sabe que houve momentos em que lhe fez mal. Na verdade nas relações isto também é assim de parte a parte...

J.L.- Que relação encontre entre as indicações expressivas, o perfil da personagem e a escrita musical.

C.P.P. – Eu acho que a música é espetacular. Creio que o Cocteau escreveu ao Poulenc e lhe disse ele tinha conseguido com a sua música uma forma mais sublime de dizer esta obra. A música mostra de facto todas as nuances do que ela esta a sentir. A agitação, o legato o lirismo. A música sublinha todas as nuances da expressão emocional desta mulher, seja a agitação, a angustia, a recordação, o mimo....a música dá-nos esse teor afectivo. Acho que se há coisa que eu senti na música do Poulenc foi ajudar-me a criar os afectos. Portanto há uma ligação muito clara. Esta tudo integrado e tudo encaixa. Não senti que tivesse de fazer um esforço de correspondência.

J.L.- Como é que te articulaste com o pianista e maestro relativamente aos silêncios expressos na partitura, nomeadamente as fermatas?

C.P.P. – Tenho que pensar. Foi já há tanto tempo que já não me recordo bem. Estou a lembrar-me que na encenação do James C. Estive o tempo todo sentada no cadeirão. Se me levantei sentei-me logo de seguida. Nessa encenação o pianista estava no fosso. Nessas alturas, não te sei precisar quais, havia indicações cénicas em que ele tinha que estar atento para reagir.

Eu não me recordo de todas mas agora lembrei-me que há fermatas longas que antecedem ou sucedem intervenções vocais. Nesses momentos por vezes estava a ouvir (imaginar) a voz dele (do amante), outros em que era um momentos de pensar sozinha no que se estava a passar. De facto essas fermatas estão muito integradas em todo o discurso.

J.L.- Quando representaste a personagem nos seus múltiplos estados emotivos, o que era que mais te auxiliava nessa expressão? A vocalidade, o gesto, o olhar, o movimento corporal?

C.P.P. – Eu penso que foi a expressão corporal e a expressão facial. A parte musical dá-nos sempre uma dimensão expressiva, mas o que me auxiliou muito foi a interação com os encenadores. As vezes definir uma determinada expressão não é fácil, pois muitas vezes eu

pensava que até estava conseguir, mas eles ajudavam-me a criar uma expressão mais adequada aquilo que se pretendia, pois estavam de fora e avaliavam melhor...e isso ajudou imenso. A experiência com o James C. Foi fantástica porque sendo muito contida eu tinha que desenvolver e sublinhar o meu discurso com expressões e gestos mínimos. Limpar o nariz, outros pequenos gestos, que ganhavam um grande significado, mas que com a encenação da norma seriam impensáveis num contexto de uma personalidade feminina cheia de glamour. Mas gostei de ambas as encenações apesar das diferenças. Na encenação da Norma *Elle* era uma mulher com glamour mas muito agitada. Na do James C., A expressão física e gestual era contida e foi trabalhada ao pormenor: por exemplo uma das cenas em que se pretendia que eu expressasse angústia, estava sentada num cadeirão e simplesmente cerrava as mãos. Uma coisa que me recordo é que o público estava também angustiado.

J.L.- Achas que há momentos na obra em que a emoção trava a vocalidade? – Não sei se te aconteceu, mas acontece frequentemente às intérpretes chorarem ou ficarem sufocadas durante o decorrer de obra.

C.P.P.- Nunca chorei a meio da obra, embora sentisse muito a angústia. Havia uma parte que mexia muito comigo: *et quando j'ai su que c'était vrai, que j'étais seule.....que je n'avais pas la tête sur ton cou.....j'ai senti que je ne pouvais pas.... vivre*. Essa parte para mim era muita intensa, muito lírica. Mas acho que temos de ter um lado profissional e conter as emoções. Não penso em criar uma barreira porque isso afectaria a interpretação, mas penso que é o limite entre o real e a interpretação. Pelo treino, pelos múltiplos ensaios adquirimos esse limite. Acho que é possível transmitir emoções sem estar envolvido.

J.L.- Consideras que a interprete estar muito identificada com a personagem facilita ou atrapalha a interpretação desta obra? Ou seja uma pessoa que tenha vivido uma situação próxima da desta protagonista poderá vir a ser interpretar melhor o papel,

ou pelo contrário, essa proximidade com a história poderá atrapalhar a interpretação?

C.P.P.- Considero que pode as duas coisas. Mas acho que para sermos boas intérpretes não é forçoso termos vivido todas as coisas. Mal de nós se tivéssemos de viver todas as situações, para as podermos compreender e interpretar. O cantor de facto tem que ter um conhecimentos grande dos afectos. De como é que o ser humano funciona nas suas várias dimensões: desde a alegria, tristeza, angústia, desespero. Termos a noção dessas realidades é fundamental. Não é necessário termos vivido tudo isso na vida real. Pode até em casos extremos acontecer que uma pessoa mais frágil que tenha passado por situações próximas das que tem que interpretar, não se saber defender...não encontrar a distancia necessária entre ela mesma e a intérprete...confundir a ficção com a realidade. Mas isto não é linear. Pode também acontecer que uma pessoa que tenha já vivido estas situações as consiga representar mais genuinamente. O que considero é que de facto é necessária experiencia, não só experiencia de vida, mas também profissional, de palco, conseguir desinibir-se, porque esta obra se não for interpretada com verdade, não tem interesse nenhum.

J.L.- Consideras que esta obra requer algum tipo de voz feminina em particular? – Como sabes originalmente Poulenc escreveu-a para a Denise Duval não como padrão vocal mas pela intérprete que era.

C.P.P.- O fundamental é que esta obra requer uma excelente intérprete. Agora, depende do gosto pessoal de cada voz. E evidente que tenho alguns padrões muito pessoais. Não estou a ver uma voz muito ligeira a fazer isto pois pela natureza da voz pode perder alguma carga dramática. A partida creio ser uma obra que requeira algum corpo vocal e uma paleta variada de timbres, porque se for um timbre muito linear e pouco flexível a obra perde com isso.

J.L.- Consideras ser uma obra de difícil interpretação? – Porquê?

C.P.P.- Não acho que seja particularmente difícil. Todas as obras são potencialmente difíceis. Esta obra no entanto tem uma dificuldade associada: é um monólogo, requer uma exposição total da personagem, uma concentração enorme. Tem de se construir um fio condutor que nos ajude a mantermo-nos presos ao personagem durante toda a obra. Isso sim, é difícil. Não se pode vacilar um segundo. Neste aspecto é um grande exercício de intensidade dramática e profissional. Um exercício de representação.

J.L.- Gostarias de fazer isto outra vez no futuro?

C.P.P. – Sim. Gostaria imenso de voltar a fazê-la e mudaria muitas coisas com certeza. Foi uma obra que adorei fazer.

Entrevista – Eduarda Melo

(30 de Outubro 2013 - Café Luanda – Lisboa)

J.L.- Quando é que apresentou *La Voix Humaine* pela primeira vez? Qual foi a motivação que a levou ao estudo desta obra?

E.M. – A primeira vez que fiz a voz humana foi na casa das Artes do Porto no dia 17 de Setembro 2004 e a segunda vez foi no dia 29 de Outubro de 2005 na Casa da Música. Estas duas récitas estavam inseridas no projeto Estúdio de Ópera da Casa da Música. Tinha 24 anos. Este projeto surgiu de um convite do estúdio de ópera da Casa da Música. Mas o convite surgiu também de um desejo meu em fazê-la, porque eu vi esta obra uns anos antes interpretada pela Cláudia Pereira Pinto no Teatro de S. João no Porto e adorei. Fiquei apaixonada pela obra e desejei fazê-la um dia. Então esta oportunidade surgiu. Eu lancei a proposta e eles aceitaram e tive a felicidade de poder fazê-la com a encenação do João Henriques.

A primeira vez, na casa das artes do Porto foi numa sala relativamente pequena. Deve ter 200 lugares. A segunda vez foi numa sala maior: sala 2 da Casa da Música. Eu acho que esta obra, que foi estreada na *Opéra Comique* em Paris que é uma sala grande mas não é uma sala enorme, de facto é uma obra que se predispõe a ser feita em salas mais pequenas principalmente quando é feita com piano. Estamos mais perto do público. Na encenação que fiz penso que ela foi pensada para esse tipo de salas.

J.L.- Quantas réeitas apresentou e em que contexto (académico/profissional)?

E.M. – Duas em contexto profissional.

J.L.- Que versão apresentou? – Orquestral ou com piano?

E.M. – Em ambas as réeitas fiz com piano, com o pianista Jaime Mota, em ambas as situações. A encenação do João Henriques.

J.L.- Descreva o tipo de estudo por si realizado durante a montagem da obra. Quanto tempo levou a montagem musical? E a montagem cénica?

E.M. – Como eu disse a primeira vez foi feita no dia 17 de Setembro e eu comecei a trabalhar com o encenador em Junho. Tivemos umas sessões no início de Junho em que falamos muito sobre o texto. Lemos a obra várias vezes. Depois o trabalho seguinte foi criar um diálogo paralelo do que está do outro lado da linha. Depois foi um trabalho mais musical com o pianista. Entretanto também tive umas sessões de coaching em francês com uma pessoa que dominava a língua. Tudo isto até Agosto. De Agosto até Setembro juntamos tudo e aí foi o trabalho mais intenso de encenação.

J.L.- Descreva sucintamente a cena criada.

E.M. – O encenador teve uma ideia inicial que foi colocar no palco almofadas, um telefone com um fio vermelho e duas ou três cadeiras. A Encenação foi feita muito através do texto e das reações corporais que eu ia tendo à medida que ia cantando e que ia dizendo o que estava escrito. Portanto no início foi uma ideia muito simples só com almofadas, até porque tornava a instalação mais fácil. Basicamente a encenação girou em torno desse cenário.

J.L.- **Que estratégias utilizou para a criação do discurso das personagens que não têm palavras atribuídas? (o Amante, Joseph, a telefonista, os intrusos na linha telefónica).**

E.M. – Li muitas vezes a peça de Cocteau. Sozinha fui imaginando um texto que me dizia mais. Com o João Henriques foi dividir a obra em várias partes e debruçamo-nos sobre questões psicológicas: o que é que ela está a pensar, o que é que ela está a sentir, porque diz aquilo naquele momento. Tudo isto me ajudou muito a chegar ao discurso dele.

J.L.- **Como vê a personalidade da protagonista? E a do amante?**

E.M. – Eles estão-se a separar. Ela ama-o muito, portanto neste momento ela está num estado bastante alterado, de muito stresse, com uma sensação de abandono, toma comprimidos....esta questão do abandono e ruptura está aqui muito presente. Não esqueçamos que esta obra foi escrita e interpretada por três pessoas

(Cocteau/Poulenc/Denise Duval) que também elas foram alvo de uma situação de abandono na altura em que escreveram ou interpretaram a obra. E como eu tinha dito a obra passa por várias etapas. No início ela tenta disfarçar mostrando que está tudo bem. Depois descobre a mentira e entra em choque. A seguir recorda o passado. Enfim estes 50 minutos são uma conversa de desespero, saudade, amor. Nem ela própria sabe como gerir a coisa. Está bastante confusa. Em relação a ele, realmente nunca pensei muito nele. Mas

acho que o amante não quer continuar com esta situação ate porque tem uma outra pessoa na sua vida. Ele não diz a verdade porque não quer que ela sofra. Quer protegê-la. Estou a recordar-me de um filme do Woody Allen “Blue Jasmin” que vi há pouco tempo em que a história é diferente, mas onde também tudo gira a volta de um monólogo.

Ele é uma pessoa lúcida, que tenta tratar a perda da relação da forma mais calma possível. Enquanto que ela é uma mulher normal que entra em descontrolo.

J.L.- Já tinha sido espectadora desta obra antes de a estudar? Refira o contexto (teatral ou musical) e o reflexo emocional que teve em si.

E.M. – Tinha visto a interpretação da Cláudia Pereira Pinto e adorei.

J.L.- Considera tratar-se de uma obra intemporal? Porquê?

E.M. – Sim. Porque trata de um assunto que é intemporal. O amor, a ruptura, mesmo que não seja uma ruptura sentimental. A perda de alguém. Isso é universal e intemporal.

J.L.- No decorrer da obra há muitas indicações expressivas que remetem para o estado emotivo de *Elle* transpondo o sentido literário.

Que emoções atribuiu à primeira parte da obra (linhas cruzadas); à mentira; à confissão da tentativa de suicídio, às recordações do passado e ao final da obra?

E.M. – No início ela finge que está tudo bem, na esperança que as coisas se resolvam. Tenta disfarçar dizendo que tem saído com a amiga como se tudo corresse normalmente e no dia seguinte eles se fossem encontrar novamente. Esta primeira parte é uma parte neutra de apresentação da personagem. Não senti que houvesse nada por detrás do que se está a passar. Quando ela ouve o telefone, imediatamente pensa que é ele. Mas na verdade é a telefonista. Claro que o facto de estar sempre a insistir e de lhe aparecer sempre outra pessoa que não ele mostra realmente a ansiedade e nervosismo. Mas quando começa a falar com ele acalma-se. Penso que nesta secção se mostra o quão falsa é a sua reacção, pois

enquanto ele não aparece esta extremamente nervosa, mas mal ele surge na linha controla-se e aparenta estar calma. Nesta parte da obra havia três cadeiras e eu sentava-me nelas a falar. Lembro-me que usava um sorriso amarelo, uma expressão muito falsa com um olhar distante e fixo ao mesmo tempo. Tentava controlar-me. Por vezes saia da cadeira e sentava-me no chão.

Na parte da mentira o sorriso amarelo desaparece. Há um choque enorme e fico sem reação. Durante alguns compassos (aliás até escrevi na minha partitura que me passam mil e uma coisas pela cabeça enquanto falo com ele. Penso : o que é que se passa? Onde é que ele está? Afinal não sou só eu que estava com uma conversa sem interesse nenhum. É como aquelas situações em que estamos a ouvir alguém mas a pensar noutra coisa. Numa determinada altura atiro com as cadeiras todas para o chão como sinal do desmoronar daquela atitude controlada que predomina no início da obra.

Na confissão da tentativa de suicídio eu ainda estou no meio do caos das cadeiras. Mas quando ele me tenta acalmar (que na partitura aparece com a indicação: *Tendrement enfantin* , é quase como uma relação de pai para filha, então, tiro o casaco, tiro os sapatos e vou para o meio das almofadas.

Quanto às recordações do passado como o domingo em *Versailles*, acho que é quase como quando alguém que esta numa situação difícil de ruptura faz um rewind de tudo o que passou com ele. Ela tenta analisar tudo o que viveu com ele tentando agarrar-se a esses momentos como promessa de um possível futuro a seu lado. Através destas recordações felizes tenta fazê-lo mudar de opinião, ou mesmo só perpetuar mais um pouco o telefonema. Quando ela fala nas histórias passadas é no sentido de trazer ao presente momentos felizes, ou fazê-lo mudar de opinião.

No final da obra eu sinto-me bem, porque é um último adeus. Quase como um alívio. Tudo já foi dito, falamos, as coisas não vão andar para a frente mas foi bom este telefonema. É quase como alguém que esta a morrer e tem um último momento de lucidez. Eu vivi-o de uma forma calma e apaixonada.

J.L.- Como chegou a essas conclusões e que relações estabeleceu entre a escrita musical, o perfil da personagem e as indicações expressivas?

E.M. – Eu acho que foi um bocadinho de tudo. Em primeiro lugar concentrei-me bastante no texto. Mas quando passei à fase do estudo musical se calhar houve coisas que tinha interpretado de forma diferente, mas ao ser confrontada com as indicações expressivas que o Poulenc pôs na partitura acabei por chegar a outras conclusões, porque percebi a interpretação do compositor.

J.L.- Que importância atribuiu aos silêncios expressos na partitura e como é que se articulou com o pianista/maestro nesses momentos?

E.M. – Eu tive a sorte de ter um pianista que esteve presente em quase todos os ensaios cénicos, o que foi muito bom pois estava por dentro do trabalho com o encenador. Havia silêncios que foram aproveitados para movimentação física no palco. Portanto ele sabia que nalguns casos o gesto e o movimento definia o momento em que a música se iniciava. Também criei com ele certos silêncios em que havia mais coisas para pensar, para ouvir, para refletir. Foi assim que conseguimos lidar com esses momentos.

J.L.- Na sua opinião o texto literário é evidente ou haverá partes em que a sua interpretação é dúbia? Tomo como exemplo a frase. “*Mon pauvre chéri a qui j’ai fait du mal*”. Como interpreta esta frase?

E.M. – Lá está ...eu acho que ela se culpabiliza por qualquer coisa. Se calhar não devia ter um carácter muito fácil. E durante estes dias que tem passado sozinha faz filmes, e ela acha que possivelmente foi por causa de certas coisas que a relação não correu bem. Acho que o texto tem vários entendimentos possíveis. No meu caso eu e o encenador tivemos muitas conversas e por vezes pensávamos coisas diferentes. Mas na fase da interpretação a minha ideia foi a que prevaleceu e aquela que eu defendi até ao fim. Por exemplo no nosso final a

mulher vai puxando o longo fio vermelho e no fim vê-se que o fio não estava ligado a nada, portanto ela não estava a falar com ninguém. Era tudo imaginação. E acabou assim. Mas até chegarmos aí houve muitos caminhos.

J.L.- Que aspectos tomou em consideração ao representar a personagem nos seus múltiplos estados emotivos? – O gesto, o olhar, o movimento? Até que ponto considera que esses elementos ampliam a emoção interior e a projetam no espaço?

E.M. – No meu caso nós tentamos seguir o que o meu corpo queria naquele momento. Ou seja, ao cantar o corpo ia falando de uma certa forma. Então fomos seguindo aquilo as reações corporais naturais, e depois exagerando algumas. Na parte em que ele descobre que ele lhe está a mentir, eu atiro as cadeiras todas ao chão. Provavelmente na vida real não o faria, mas com aquele texto e a música foi-nos levando ao gesto. Não houve contudo demasiados gestos. Houve movimentos subtis e a passagem de um mundo ao outro. O primeiro mundo é quadrado: ela está arranjada com os seus sapatos, tudo muito controlado, e de repente descontrola-se e tudo lhe cai. Então aí tira o casaco e os sapatos e vai para o meio das almofadas e só quer é desaparecer, como alguém que está tão triste que se deita na cama e só quer estar ali. Nas almofadas fala com ele, quando se sente mais feliz senta-se; noutras alturas sente-se mais triste e rebola-se, mas é tudo muito corporal e que vem muito do interior.

J.L.- Considera tratar-se de uma obra escrita especificamente para algum tipo de voz feminina ou pelo contrario qualquer tipo de voz feminina a poderá potencialmente interpretar desde que compreenda a sua essência

E.M. – Eu acho que esta obra foi escrita de forma bastante neutra vocalmente porque é quase como um recitativo tirando pequenas partes mais líricas. De resto trata muito com o texto. Isto já foi feito por mezzo-sopranos, já foi feito por sopranos. A Denise Duval tinha uma voz muito característica... Também depende dos sítios onde é feito. Por exemplo sei

que actualmente em França se aprecia que este papel seja feito por vozes mais líricas e mais graves, pois é uma tessitura bastante média. Mas na minha opinião pessoal qualquer soprano que possa assegurar a partitura musicalmente pode fazê-lo. Note-se que a cantora para quem foi escrita a obra tinha uma voz ligeira.

J.L.- Acha que é uma obra de difícil interpretação? A que níveis e porquê

E.M. – Eu acho que é uma obra que requer bastante trabalho, porque para começar é uma obra em que só há uma personagem. São 50 minutos de canto “non stop”. Tanto vocalmente como a nível interpretativo requer bastante trabalho. Não é uma questão de ser difícil. Requer bastante trabalho. Em termos técnicos é uma obra em que o estilo de escrita não é muito quadrado por isso é preciso algum trabalho técnico para quem não está habituado a cantar este tipo de repertório. Em termos de afinação, rítmicos. Também é muito um trabalho de música de câmara se for feito com o pianista. Eu senti que o Poulenc quando criou a obra teve muito detalhe e subtileza na construção. É como ver um bom filme várias vezes, e estarmos permanentemente a ser surpreendidos com pequenos pormenores.

Relativamente à questão vocal devo dizer que esta foi uma das primeiras operas que eu fiz na vida, e que pelo facto de ter feito com piano me ajudou muito. Claro que não tinha a bagagem vocal que hoje tenho. Na altura se tivesse feito com orquestra certamente me teria deparado com grandes dificuldades vocais. O que aconteceu comigo é que não estava de todo familiarizada com este tipo de escrita. Tive de trabalhar bastante com pianista no sentido de perceber as tonalidades, pois havia partes onde tinha dificuldade em apanhar as notas. Foi um trabalho de procura, de descoberta e eu aprendi muito com esta obra em todos os aspectos.

Mas diria que um dos mais importantes foi descobrir através da harmonia como chegava lá.

Com esta peça é inevitável sentir um arrebatamento emotivo. E quando se está a ensaiar isto durante um mês há questões da nossa vida que se misturam com a obra. Fica-se

com as emoções à flor da pele. Devo dizer que em parte o impulso que me levou a sair de Portugal foi ter estudado esta obra e paralelamente ter entrado no universo da música francesa e também o universo de Cocteau. Larguei tudo o que tinha cá e fui para França. Lembro-me que sempre que terminava os ensaios nem conseguia falar com ninguém. Estava num estado alterado, porque é muito forte. São 50 minutos muito intensos.

J.L.- Ao longo do seu contacto com a obra houve alguma gravação que a acompanhasse e que para si seja uma referência?

E.M. – Sim a da Denise Duval. Entretanto vi uma versão em DVD com a Felicity Lott.

J.L.- Esta obra é por muitos encarada por uma obra autobiográfica. Acha que é necessário a interprete ter passado por situações semelhantes as da heroína para compreender bem a obra e poder interpreta-la bem?

E.M. – Eu acho que sim. Há pessoas que dizem que esta obra tem que ser cantada por alguém que tenha alguma maturidade e que já tenha alguma experiencia de vida. Eu não sou dessa opinião. Veja o Cocteau escreveu que esta obra deve ser feita por uma mulher jovem e elegante. Não é uma questão de experiencia de vida...a questão do amor nasce muito cedo na nossa vida. Por isso acho que não precisamos de atingir uma certa idade para poder cantar esta obra, embora vocalmente isso também entre na equação. Estou de acordo quanto à questão de que se nos identificarmos com a obra pela nossa experiencia pessoal isso vai enriquecer a interpretação.

J.L.- No estudo da obra houve momentos em que recorresse a essa vivência pessoal?

E.M. – É interessante que na altura em que eu fiz esta obra também me estava a separar do meu namorado. Por isso foi óbvio que esta situação pessoal de ruptura encontrou um eco

na obra, e sim identifiquei-me bastante em vários momentos com a heroína da *La Voix Humaine*.

Entrevista – Elisabete Matos

(22 de Fevereiro de 2012 – 17h - Teatro Nacional de S. Carlos)

J.L.- Quando apresentou *La Voix Humaine* pela primeira vez? Quantas récitas fez? Em que contexto? Que versão? Que motivação a levou ao estudo da obra?

E.M.- A primeira vez que fiz “*La Voix Humaine*” foi no Teatro de la Maestranza em Sevilla. Ai eu fiz duas récitas. Vários anos depois voltei a pegar no papel, mais precisamente o ano passado e desta vez foi também uma tournée por Espanha. Fizemos em Bilbao, Córdoba, Jerez de la Frontera, Granada. Digamos que viemos do Norte em direção ao sul.

A primeira vez fiz com piano. Como primeira experiência foi interessante. Evidentemente que apesar da obra funcionar muito bem com piano, tem outro aproveitamento das cores e do estado de ânimo da personagem na versão orquestral. A orquestra evidencia a mudança de carácter de uma forma mais evidente por causa da riqueza tímbrica.

A primeira vez que fiz esta obra fui convidada para a fazer. Mas foi desde sempre uma obra que eu quis abordar. Primeiro sou uma intérprete que sempre me destaquei por ter um repertório diversificado: tanto interpretar um Janacek como um Verdi, Puccini ou Poulenc. Sempre me interessou a vocalidade, evidentemente, mas o que esta dentro do personagem. Sabia que a partida a vocalidade era para mim. É uma obra duríssima. Chegar ao final são e salvo é complicado, não pela tessitura em si. É uma tessitura que se move na zonal normal em que qualquer soprano se sente cómoda. A única coisa que muitas vezes descentra, de facto, é o de o que está a dizer ser algo muito forte, que tem que ser dito de

uma maneira rasgada. E essa utilização dos recursos da paleta de cores sobre o que se está a dizer leva muitas vezes *à la folie!*

J.L. – A emoção atrapalha a vocalidade?

E.M.- Sim. Mas tem que ser assim. Eu penso que esses extremos do personagem é que tornam a personagem viva e lhe dão uma dimensão realmente dramática. Se for necessário chorar e houver um som que vocalmente vai ser rasgado pela emoção, é disso que vive a obra. *Quand on crie on crie!*

Por exemplo neste passagem: “ *je te promets.....je te promets.....tu est gentil.....je ne sais pasj’evite de me regarder.....je n’ose plus allumer dans le cabinet de toilette.!*” Isto é dito de uma maneira *très violent* . Depois, ainda que *exaspéré* ela diz “ *hier je me suis trouvée nez à nez avec une vieille dame.....non.....non.....une vieille dame avec des cheveux blancs et une foule de petites rides*”

Olhei para o espelho....por isso é que não olho para o espelho....porque ontem olhei para o espelho e encontrei uma mulher velha....e porquê velha? – porque ela não é exatamente velha, mas uma mulher quando é deixada pensa sempre que tem que haver uma mais nova que ocupa o seu lugar!

Elle sente o peso da idade e diz algures que uma figura admirável é o pior de tudo... conservar-se estupendamente é a pior coisa que nos podem dizer....gostava mais quando ele lhe dizia: *olha só para aquela rapariga nova!!! Heureusement que tu est maladroit et que tu m’aimes(parce que tu m’aimes)* se tu não gostasses mais de mim o telefone seria uma arma terrivelmente dolorosa....uma arma que não deixa rasto e que não faz barulho. Veja lá o dramatismo....o telefone faz barulho....neste momentos só estão ligados pelo telefone....e se ele não gostasse dela não lhe telefonaria.

J.L. - Em que espaços apresentou a obra? Eram espaços pequenos ou grandes?

E.M.- A primeira vez foi num espaço mais reduzido. Inclusivamente eu tinha o público em meu redor. Era uma sala quadrada. Eu estava mesmo no meio. Funcionava perfeitamente porque digamos que eram três espaços, três construções de cena que não era mais do que uma carpete vermelha, com uma mesa, uma pequena *chaise longue*, um telefone. Muito realista, muito embora fosse mais baseado na interpretação. Havia três diferentes, com uma belíssima iluminação. E eu passava de um para o outro. Quando já de repente a mesa estava caída o telefone estava no chão. Conforme o avanço da cena, a personagem apresentava-se cada vez mais prostrada pelo desenvolvimento da conversa com ele. Então havia um black out e eu passava para o outro lado, onde o mobiliário já estava no chão, como sinal da decadência e do desmoronar daquela relação. Inclusivamente até um frasco de pastilhas derramado que dava a entender qual poderia ser o desfecho daquela personagem.

J.L. - A encenação foi variando?

E.M.- Repare é uma obra que vive muito mais da interpretação pessoal. Claro que fui seguindo as diretrizes do encenador, mas nesta obra o estado de ânimo de récita para récita pode ser alterado. O importante era manter a construção base da obra, mas se de repente, em vez de estar de joelhos quisesse estar deitada u estar no chão, tudo isso era possível. Dependia do estado de ânimo, mas respeitando certas indicações, até porque é uma obra onde facilmente uma pessoa se perde. É muito tempo. Como diz na partitura são aproximadamente 40m de conversa ininterrupta, um monólogo, onde a dificuldade da personagem está em transmitir ao público as perguntas e a conversa que existe do outro lado da linha.

J.L. - Essa era exatamente uma das perguntas que eu gostava lhe fazer. Como chegou ao encontro desse discurso que não se ouve? Mas que são referidas no texto e que muitas vezes o seu sentido esta subentendido, embora nem sempre?

E.M. – É através do texto dela que se estabelece o elo de ligação e se estabelece a conversa. Porque no início este nervosismo que ela expressa pelo facto de esperar o telefonema dele e nunca mais chega o momento, então cruzam-se as linhas e ela entra em paranoia e pensa por momentos que a telefonista possa ser eventualmente uma amante com quem ele esteja... o texto vai dando a pergunta e depois, evidentemente, perante a minha pergunta vem uma resposta, ou inclusivamente há uma pergunta do outro lado e eu funciono como resposta. Lembro-me por exemplo no início da obra ela estabelece um diálogo com uma desconhecida que teima em ligar para ela julgando que se trata de outra pessoa. Esse diálogo reflete a ansiedade e desespero de *Elle* por não conseguir falar com ele. Pois ela sabe perfeitamente que isto é a crónica de uma morte anunciada.. Sabe que é um amor que viveu, e que ele não a ama mais. Todas as dificuldades que surgem para se encontrarem para se voltarem a vere ela agarra-se a tudo e mais alguma coisa, culpabiliza-se : *Non c'est ma fault.....Tu est bon mon chéri.....tu est gentil.....*Há momentos em que ela tem acessos de loucura e avança e quando ele a questiona ela retrocede, pois o que ela não quer é que cheguem a um momento de loucura. Existe esta esperança que envolve quase a humilhação ao desprendimento de todo e qualquer pudor enquanto ser humano, para que este amor não acabe. Mas chega um momento em que se chega à conclusão que mais vale deixar as coisas como estão, e mais uma vez *Elle*, concorda e diz que ele não se preocupe com ela.

Lembro-me agora que há uma parte em que ela diz que nunca lhe mentiu. Ela está a mentir no início. Ela tenta desde o início não ser chata, mas depois vem a cobrança.... Há sempre uma dicotomia entre aquilo que ela deseja e o que sente. É realmente uma obra fantástica nesse sentido até ao ponto em que ela entende que ele tem alguém e não há nada a fazer....

J.L. – Há pouco dizia que chegou à criação do texto do lado de lá através do texto literário atribuído a *Elle*..mas nem sempre o texto nos dá uma interpretação clara e evidente. Por exemplo como interpreta esta frase: *Mon -pauvre chéri a ui j'ai fait du mal -?*

E. M. – É exatamente o que eu estava a dizer. *Elle* culpabiliza-se para aliviar a tensão e não chegar a vias de facto. Evitar a ruptura. Ela não quer chegar ao final....atrasa na medida do possível o fim.

J.L. – **É muito difícil exteriorizar essas emoções tão contraditórias e tão complexas que a obra contém. Como é que chegou à conclusão e percepção das emoções que estão por detrás de cada parte da obra? – Embora haja momentos em isso me pareça bastante óbvio (refiro-me ao início da obra e a confusão das linhas trocadas), há porém outros momentos que não é tão evidente.**

E.M. – Sim, a primeira parte é de facto a parte mais óbvia. No entanto ainda nessa parte quando ele aparece, é completamente inesperado e a emoção que provoca na protagonista é claramente do contexto emotivo anterior. *Elle* tem a sensação de que irá mais uma vez falar com a telefonista e atende o telefone com nervosismo, mas de repente: *ah....c'est toi? C'était un vrais súplice de t'entendre a travers tout ce monde*mas depois diz que foi uma sorte encontrá-lo.....depois mente dizendo que estava fora em casa da Marthe e cria uma fantasia quando na realidade esteve horas em casa a olhar para o telefone à espera que ele ligasse. Ela pergunta-lhe se ele está em casa, ao que ele responde afirmativamente, mas como lhe tinha perguntado as horas, ela responde-lhe: *alors regarde la pendule électrique!* Este é o primeiro momento de cobrança, em que subtilmente ela o apanha a mentir. Na verdade ele não estava em casa e deve ter dado uma desculpa qualquer a que ela responde: *C'est ce que je pensais!* – São os ciúmes, o medo da perda....para tornar eterna esta relação ela conta o que fez na noite anterior....tomou um comprimido para dormir.....mas vai dizendo que esteve acompanhada por Marthe para ele não se preocupar.

Ele insiste no curso da conversa pois será isto que o levará ao fim desta história, mas ela vai dizendo que é muito forte e desvaloriza o episódio.

Logo após *Elle* começa a falar de futilidades falando sobre o carácter da Marthe. Seguidamente falam dos pertences dele. Ela pensa que por momentos será ele que irá

buscar o saco e acolhe a noticia com esperança pois ainda o poderá ver uma última vez. Quando percebe que afinal se apercebe que será o mordomo a ir busca-lo fica destroçada. Isto é o caminho para a compreensão de que tudo irá acabar. Ele ainda se desculpa, mas Elle diz *ne t'excuse pas....c'est très naturel...et c'est moi qui suis stupide!*

J.L. – O discurso é complexo. *Elle* diz sempre uma coisa que não sente. Essa carga emotiva que esta em permanente conflito torna-se difícil de gerir e de expressar...

E.M.- Exato. Quando chega o momento em que tudo se encaminha para a verdade ela torna a inverter a situação para voltara a alargar essa conversa para que se mantenha essa mentira. Ela prefere viver na mentira e na ilusão do que aceitar a realidade.

J.L.- Dado o conteúdo emocionalmente complexo da obra, acha que nesta obra será mais fácil para a intérprete de *La Voix Humaine* uma identificação com a personagem?

E.M.- Depende. Porque evidentemente, no caso desta obra, ter sofrido por amor na vida real, pode ser um factor que ajuda à compreensão da personagem, inclusivamente a expressar certos estados de ânimo. Eu costumo dizer que quando vejo mocinhas novas a interpretarem a *Mimi* de *La Bohème* ou *La traviata*, creio que é preciso ter vivido situações para poder expressar uma obra tão profunda e tão complexa como *la Voix Humaine*.

Porque todos nós deixamos ou fomos deixados alguma vez...acontece...mas é preciso ter sofrido com essa perda...ou mesmo sofre-se também ao deixar, porque se há sentimentos verdadeiros não se quer que o outro fique numa situação de desespero.

Creio que termos algo a ver com o personagem pode ajudar, pois pode haver uma identificação com a história ou a personagem. Mas eu é mais pela problemática intelectual que me identifico com a personagem: tem um temperamento dramático. Lembro-me que desde miúda gostava de representar. Esta obra vive da paixão pelo teatro, por se entregar a uma personagem que não é um personagem estereotipado. É um personagem que tem que reagir conforme a deixa que fica no ar. Isto é o teatro puro.

J.L.- Pegando nas sua ideia, o silencio assume nesta obra uma importância primordial. Isto é expresso através das pausas e também das fermatas. Como interpreta esta escrita?

E.M. - Evidentemente todas estas pausas tem que ser interpretadas no sentido retórico....são suspensões. E não é o maestro que tem que definir a duração desses momentos, mas sim o intérprete com o seu sentimento, com o desenrolar do discurso que vai dar mais ou menos duração a esses silêncios: “*et là....tu m’enttends?....Je dis.....et là ...tu m’enttends?*” Mesmo a velocidade do discurso é deixada ao intérprete que muitas vezes está sozinho, sem acompanhamento orquestral. É uma pergunta importante a que fez relativamente a duração dos silêncios.

J.L.- Como foi a sua articulação com o pianista ou maestros neste aspecto da coordenação dos silêncios?

E.M. – Olhe repare....quando eu fiz a obra com piano foi sempre sem diretor de orquestra e o piano estava atrás de mim. Nunca houve desfasamento de tempos. Porque como tudo está tão baseado na conversa, que se a conversa tiver um sentido, ainda que seja o meu sentido, o pianista vai estar em consonância. Esta de tal forma bem escrita esta obra que eu posso sempre liderar o discurso que o piano está ao serviço desse discurso.

J.L. – Há alguns momentos chave na obra aos quais gostaria que se referisse relativamente ao que representam em termos emotivos: já se referiu ao inicio da obra (linhas trocadas); à mentira; a esta secção em que aceitação da dor (douloureux mais très simple).

E.M.- *ici je n’ai rien mangé.....(eu quase não cantava esta parte).....hier soir j’ai voulu prendre un comprimé pour dormiret que si j eles prenais tous je dormirai sans rêve, sans reveill je serais morte.* E talvez a morte fosse melhor do que ser abandonada por ti.

O lirismo é o que pode ter a aceitação da morte. Enquanto não se aceita o fim, a angústia, a ansiedade, a agitação prevalecem. Quando se aceita o fim surge o lirismo. Quando alguém está a beira da morte, e já se reconciliou com Deus (se for cristão), e sabe que chegou a hora, há uma calma apaziguadora, pois a agitação não serve para nada. *Je me suis reveillée toute contente parce que c'était un rêve ...* Quando se está para morrer há por vezes uma alegria inexplicável (normalmente dizemos que são as melhoras da morte) ela sente que chegou o ponto de acabar porque já não pode repousar a sua cabeça sobre o ombro dele e portanto a vida para ela não tem sentido..... Novamente a aceitação do fim.*Au bout d'une heure j'ai téléphoné a Marthe.....* Lembro-me que na última encenação eu estava a dizer estas coisas, já completamente fora de todo o controlo da realidade, e ficava sufocada...e mesmo à boca de cena muito próxima do público.

J.L. – Ainda bem que refere essa situação. Gostava de lhe perguntar se interagiu com o público visto esta ser uma obra tão intimista em que o intérprete pode ficar muito fechado em si próprio.

E.M. –. Em toda e qualquer obra há sempre uma interação. Até porque podemos imaginar uma pessoa entre o público que seja o nosso interlocutor

J.L. – Apercebeu-se de reações do público relativamente a certas partes da obra.

E.M. – Sim, embora seja uma obra de difícil compreensão e aceitação para um público que não seja muito entendido. Mas a verdade é que havia como que um encolhimento....o que quer dizer que o personagem é de tal maneira forte, é de tal maneira convincente, é de tal maneira real, que de certeza absoluta muitas pessoas que estavam a assistir terão vivido uma situação de abandono ou de perda. Portanto, essa energia fluiu....não é que eu me tenha dado conta das reações porque não podia....mas sentia-se essa energia gélida sobretudo à medida que a obra se encaminhava para o final....o a aflição, o desespero, da angústia, do confronto com a realidade...podia-se sentir....as pessoas que estavam na sala podiam

perfeitamente estar ao lado de alguém com quem já tivessem vivido algum tipo de relacionamento. Quantas vezes um casal passa por momentos de conflito e posteriormente apaziguamento. Essas memórias podem ter sido revividas no momento da performance.

J.L.- Ao representar a personagem nesses múltiplos estados emotivos deu mais importância, a retórica, ao gesto, ao olhar, à vocalidade?

E.M. – Todo e qualquer gesto tem que ser fruto de um sentimento. Tudo aquilo que se está a dizer leva a uma expressão determinada. Lembro-me que no final, por exemplo: “ *mais comprends moi....je souffre....ce fil c’est le dernier qui me ratche encore a nous*” aqui eu sentia a necessidade de enrolar o fio do telefone á minha volta como algo que me unia ao outro lado da linha. Mas este gesto não era estudado era espontâneo. Todo e qualquer gesto vem do sentimento. Não pode haver gestos gratuitos. Como lhe dizia à pouco havia uma marcação do encenador, porque eu tinha de começar de um lado e terminar do outro, mas nunca me senti obrigada a evitar um gesto espontâneo. A coisa mais importante da interpretação exterior é um gesto autentico. Porque há uma interpretação interior. Sem me mexer posso dizer várias coisas, mas evidentemente o gesto ajuda a encontrar uma expressão mais clara para quem vê. Quando *Elle* diz: *Tu est bon mon chéri*, quase se acaricia a ela própria. Inclusivamente o telefone....muitas vezes toca no telefone como se fosse ele....como se fizesse amor com o telefone....

J.L. – Acha que do ponto de vista do conteúdo esta é uma obra intemporal?

E.M. – Sim. Perfeitamente. É a história de todas as pessoas. Como dizem os Italianos: “*bendito aquele que nunca foi deixado!*” O amor é assim mesmo e as histórias repetem-se.

J.L. – Do ponto de vista da vocalidade, na sua perspectiva esta obra adequa-se a alguma voz feminina? Ou poderá ser feita por qualquer voz feminina desde que compreenda a essência dramática da obra?

E.M.- Poderia ser se não tivesse a densidade orquestral que tem. Porque a orquestra de Poulenc tem uma orquestração forte e requer portanto uma voz grande, com dramaticidade e elasticidade. Uma voz de soprano e não de mezzo-soprano. Um mezzo estaria sempre incómodo porque muitas frases são ditas em *souplesse* quase com voz áfona para melhor descrever a emoção. Esse tipo de voz não teria facilidade neste papel a menos que fosse uma mezzo-soprano bastante ligeiro. Eu penso que a obra pede um soprano grande, mas evidentemente que acima de tudo pede uma grande intérprete, mais do que outra coisa

Entrevista – Elsa Saque

(9 de Novembro de 2013 – Estoril)

J.L.- Quando é que apresentou *La Voix Humaine* pela primeira vez, e qual foi a motivação que a levou ao estudo desta obra?

E.S.- Foi em 78. Pelo menos é o que está ali escrito no livro “*Cantores de Ópera Portugueses*” do Mário Moreau. Não me lembro porque não tenho neste momento acesso a programas. Foi quase uma imposição do Manuel Ivo Cruz, e do então director do Teatro Nacional de S. Carlos, engenheiro João Paes. Acharam que naquele momento da minha carreira que já estava bem mais desenvolvida cénicamente e vocalmente também, como era reconhecido o meu trabalho como sendo uma cantora segura, que não aprendia de ouvido, que era uma peça que eu poderia fazer muito bem⁸². Naquele momento havia poucas cantoras, não se compara com este momento actual, em que há muita gente a cantar, e bem, com uma preparação bastante sólida. Naquele momento, naquela época havia algumas boas cantoras, mas algumas delas estavam fora e as que existiam, ou não tinham as características vocais que aquela partitura exigia, ou não tinham uma preparação musical

⁸² A afirmação da intérprete deve ser lida no sentido literal, pois ela pertence a uma geração de cantores em que muitos não sabiam música, e aprendiam os papeis com a ajuda do pianista co-repetidor. Ao referir que “tem que se saber música” para aprender esta obra Elsa Saque quer dizer que a complexidade da obra exige de facto um cantor que saiba ler.

tão sólida que pudessem abordar uma partitura daquelas, que como sabe, tem que se estar muito segura, na parte do solfejo, para poder depois encarnar a personagem, que é uma personagem muito forte, com muitas inseguranças, muita infelicidade, e que eu adorei depois fazer. Eu tinha visto já essa ópera, creio que no S. Luis, com uma francesa, e realmente foi um espetáculo muito bonito, que me tocou. Mas eu realmente percebi (isso passou-se com outras óperas) por exemplo com o Falstaff, que eu conhecia bem e sempre ouvi, mas não tinha dado o valor à partitura até a cantar e a estudar. Tem-se uma visão completamente diferente. É uma visão nova. Então valoriza muito mais o gosto dessa partitura. Quando se estuda a personagem, (uma delas) no caso do Falstaff, forçosamente também temos que saber o que os outros estão a dizer ou a fazer. No caso da *Voz Humana*, ainda era pior: é muito mais denso e pode magoar mais, porque é uma personagem muito frágil, muito martirizada. Eu sei que na altura quando a fiz, quando a estudei, gostei. Mas à medida que fui pondo em cena, talvez porque coincidissem com alguns momentos mais sensíveis da minha vida magoou-me muito. Havia momentos em que quase não me controlava, porque é um papel muito, muito forte. Não é para toda a gente, nem é para se fazer em qualquer momento da nossa vida.

J.L. -Que idade tinha?

E.S.- Olhe tenho que fazer as contas...eu nasci em 46 portanto em 78 tinha 32 anos. Estava numa fase muito frágil porque em 72, 73 e 74, em dois anos perdi a minha mãe e os meus avós, que eram as pessoas mais chegadas a mim. Então vim morar para aqui para desanuviar um bocado, embora mantivesse a casa em Lisboa. E portanto fui obrigada a crescer de uma forma muito violenta, porque a minha irmã que era o meu apoio mas vivia em Itália como vive, casou lá...ficou lá...vinha cá cantar mas regressava. O meu irmãozinho ido para África fazer a tropa. Então eu estava sozinha. Tinha bons amigos, de acordo, que me ajudaram imenso. Mas foram seis anos muito difíceis para mim emocionalmente...tive que arranjar forças e armar-me em forte quando eu nem era assim tão forte...ou então se calhar era mas pensava que não. Era muito mais reservada do que sou hoje, nem tem

comparação e portanto eu penso que esse papel ainda me apanhou um pouco naquela fronteira entre a mulher já adulta e a rapariga que foi obrigada a crescer mais depressa.

J.L. -Acha que essa fase difícil porque passou de alguma maneira a terá ajudado a compreender a dor da protagonista desta obra, muito embora se tratem de momentos diferentes?

E.S.- Sim diferentes...embora esta fase também coincidissem com o meu desabrochar como mulher, com um relacionamento amoroso. Às vezes até encontramos situações a que damos valor a mais, quando nem vale a pena, mas naquele momento é verdadeiro...sentimos umas inseguranças, não é?...é próprio...ainda bem que é assim...não sabemos tudo...ainda hoje não sabemos e portanto sim, de alguma maneira me terá ajudado a crescer, porque se eu não tivesse aquela maturidade que fui obrigada a ter, eu estou convencida que não entendia o papel tão profundamente. Como hoje seria ainda pior, porque já vivemos muito, não é?. Hoje emocionalmente seria ainda pior. Não temos a juventude daquela época, mas foi um degrau que me ajudou a aproximar daquela mulher que era muito mais madura do que eu naquela época.

J.L. -Quantas récitas apresentou? – Fez sempre as récitas com orquestra?

E.S.- Sim. Sempre com orquestra. Pois é o que está aqui escrito...devo dizer que nunca fui fanática das coisas que fazia. Fazia e pronto. Também é certo que eu tive a sorte de ter uma carreira numa época de ouro. Havia muitíssimo trabalho e muito pouca gente a cantar...eu tive uma oportunidade única. Hoje nem se pode imaginar. Por aquilo que está aqui escrito no livro do Moreau eu 23, 25 e 29 de Outubro, 3 e 9 de Novembro de 1978. Mas tenho a impressão de que fiz mais vezes até noutras temporadas, em tournée. Penso que no S. Carlos não fiz. No total fiz certamente 8, 9 10 récitas, à vontade. Era uma obra que encaixava muito bem noutra. Fez-se em tournée em conjunto com óperas mais pequenas em que também não houvesse grandes cenários. Fez-se por exemplo juntamente com o Tabarro.

J.L.- Há pouco falou da encenação. Quem foi o encenador?

E.S.- Foi o Eng. João Paes. Não sei se foi uma encenação concebida por ele ou se foi algum aproveitamento de alguma encenação já existente. Ele adorava a obra. Até foi nesta sala que ele e o Manuel Ivo Cruz me vieram pedir para a fazer. Como eu aprendia depressa e era cantora residente do Teatro de S. Carlos, não havia nada que eu não tivesse que fazer.....

J.L.- Recorda-se da encenação?

E.S.- Os meios eram relativamente reduzidos. Passava-se tudo num quarto. Eu à espera do amante. Um guarda roupa bonito...fizeram um “*robe de chambre*” muito bonito para mim...meia dúzia de adereços, um telefone...não me recordo dos pormenores, mas sei que tudo isto aconteceu muito sobre a hora. E eu tinha dito que não tinha tempo para fixar...lembro-me que durante os ensaios já com orquestra, eu ainda não tinha tudo de memória, e então o João Paes estava de um lado da boca de cena e do outro lado já não me lembro quem era..talvez o maestro Pelegrini atrás de um biombo a dar-me umas deixas. Sei que os primeiros ensaios foram assim. Claro que depois na récita não. Até porque nesta altura ainda se usava o ponto.

J.L.- Lembra-se como foi o seu estudo desta partitura? Qual foi o trajecto?

E.S.- Eu sou uma cantora terra a terra. Não tenho uma forma intelectual de estudar. Eu conhecia bem a história. Nós tínhamos maestros fabulosos. Eu normalmente passava as coisas com o maestro Pelegrini embora neste caso já não me recorde se foi com ele ou com o maestro Pascoale. O maestro Pelegrini era um pianista brilhante e além disso era uma pessoa com uma prática de muitos anos e vivia aquilo como se fosse o primeiro dia da sua paixão. Emocionava-se com muita facilidade. Se havia uma cena tocante era o primeiro a chorar. A tocar chorava....e então como tínhamos diariamente ensaios de co-repetição, as

coisas brotavam naturalmente. Quando não brotavam o pianista que neste caso conhecia as obras muito bem, proporcionava um ambiente tão propício a que as coisas viessem, (falando por mim) que não tinha uma grande pesquisa a fazer. O que faltava era com a cena que se completava. Como sabe fazemos passagem da ópera à Italiana, e antes disso fazemos com piano e cena. Como era tudo feito com tempo, mesmo neste caso em que eu referi que foi tudo montado em cima da hora, mas ainda assim havia um tempo de preparação mínimo. Pelo menos umas semanas de manhã e de tarde, diariamente.

Mas havia sempre um tempo de preparação bastante importante, por isso também é que a companhia foi crescendo e foi marcando posição importante em qualquer parte. Mas acabou...cortaram as pernas à companhia num momento em que ela estava mesmo a impor-se...aqui começa-se sempre do principio...ou agora bem isso.

J.L.- Que estratégias utilizou para chegar ao discurso das personagens que não se vêem?

E.S. - Por aquilo que me lembro, a obra realmente está muito bem concebida. O compositor cria um ambiente nas partes em que nós não falamos, que quase tem palavras. E isso foi a sensação que eu vivi. Não me apercebia bem que não tinha palavras. Não sei explicar...acho que as coisas estavam tão bem encadeadas...naturalmente à medida que fomos fazendo mais ensaios com piano e cena, esses momentos acabam por vir a ter palavras. Eu penso que é isso...que estava aí misturado um ambiente emocional também como mulher, se calhar modestamente falando, não precisava de muito mais. Claro que todas as pessoas ajudavam. O encenador ajuda na preparação da obra, com certeza que lá mete muita coisa. Inconscientemente que fosse eu creio que lá meti coisas muito pessoais.

J.L. Como é que via a personalidade da protagonista? E a do amante?

E.S.- Era uma mulher um bocadinho frágil, insegura, desequilibrada, insegurança essa que se foi agravando pelas atitudes do amante, que não a considerava, não a respeitava. Ela era

uma pessoa já um bocadinho doente, mas doente numa bola de neve. Se a pessoa é forte e sabe o que quer da vida não atura essas coisas. Naquele momento eu por exemplo não tinha grande experiência da vida, embora para a época fosse uma mulher emancipada, pois saí de casa muito cedo e tinha a minha independência. Mas a minha evolução como mulher ...tudo em mim surgiu de forma um pouco forçada.

Quanto ao amante acho que não a respeitava. Devia ser um escroque....acho eu.... embora depois talvez também estivesse saturado. Mas se de facto nestas coisas, se estava saturado punha as cartas na mesa e não andava a alimentar a relação. Era um mau carácter, que não levava nada a sério. Ele embora não deseje perpetuar a situação não faz muito para terminar definitivamente. Ela é uma dependente emocional que desce ao estado mais miserável do ser humano, de rastos até acabar.

J.L.- Acha que esta obra é uma obra intemporal?

E.S.- Eu acho que sim. Apesar de tudo ainda há muita coisa. Evolui-se muito mas há sempre pessoas muito frágeis, muito mais carentes e necessitadas, e por isso, estão muito expostas, porque de facto não têm defesas nenhuma.

J.L.- No decorrer da obra há muitas indicações expressivas que remetem para o estado emotivo de *Elle* transpondo o sentido literário.

Que emoções atribuiu à primeira parte da obra (linhas cruzadas); à mentira; à confissão da tentativa de suicídio, às recordações do passado e ao final da obra?

E.S.- No fundo ela está ansiosa pela chamada da pessoa que ela ama, e está num frenesim enorme, quando percebe que não é nada daquilo que quer...e continua à espera da chamada. Trata-se de uma ansiedade enorme com medo que ele tivesse telefonado e o telefone estivesse impedido. O desencontro podia acontecer.

Relativamente à mentira, é aí que ela vê que a relação está a chegar ao fim. É o primeiro sinal da falta de esperança e da ilusão. Acabou talvez a hipótese de que as coisas

poderiam vir a ser diferentes. Acho que é a altura em que ela cai em si e deixa de ter aquelas alucinações e vê a realidade crua, muito dura. É o cair e não ter mais forças, nem para lutar, nem para se iludir a si própria. É o primeiro momento de nitidez psicológica desta mulher. Vê o quadro como nunca tinha visto, mas como ele é. Ela punha sempre muitos floreados, muitas luzinhas...nada era tão cru, tão duro. Esta será a primeira decisão de não lutar mais nem de fingir que não percebe.

A confissão do suicídio, é a aceitação da verdade e da dor. É o assumir que já nem sequer quer viver. Não há esperança. E como sabe a esperança é essencial para qualquer coisa que se faça. Quando a gente não vê perspectivas, tudo acabou.

As recordações felizes do passado eram momentos em que a mulher que é feminina no sentimento, precisa-se desses momentos num relacionamento a dois. É uma necessidade muito feminina dessas *coqueteries*, dessa atenção que o seu companheiro nas mais pequenas coisas lhe dedica: uma pergunta, um recordar...eu acho que uma pessoa que não tenha necessidade disso acho que não é muito feminina...pode...sobreviver, mas para mim isso é uma coisa essencial para uma mulher. Ela recorda esses momentos mesmo para ela. Isso é uma tábua de salvação para ela se agarrar, porque no fundo é uma coisa frágil. Ela sabe que aquilo não é uma coisa constante. Não tem, nem esse pensamento constantemente, nem essa força, nem essa alegria. E como do outro lado só recebe mentiras, ela ao recordar esses momentos é para se fortificar e iludir-se, ao mesmo tempo que lhe sabe bem recordar esses momentos bons. Mas se lhe perguntassem se ela acreditava que as coisas podiam retomar penso ela percebia que não. Era no início um bocadinho de manipulação, mas sobretudo uma auto-defesa para ela. Um homem quando se desinteressa não vai por aí. Talvez se ela se mostrasse mais indiferente o agarrasse mais. Se eu hoje fizesse a obra sofreria muito mais, porque já vivi muito, e hoje faria melhor mas sofria mais. É um papel muito forte.

Na minha encenação a protagonista morre no final da obra. Aliás ela já tinha tentado suicidar-se portanto era uma questão de tempo. Penso que me estrangulava no fio do telefone.

J.L.- Como chegou a essas conclusões e que relações estabeleceu entre a escrita musical, o perfil da personagem e as indicações expressivas?

E.S.- Olhe, foi espontâneo. Foi crescendo, naturalmente com alguma conversa que tinha com o Eng. João Paes e o Manuel Ivo. Eles adoravam a obra. Tinham visto com a Denise Duval e ficaram sepre com o desejo de a fazerem. Antes de mim tinha feito a Ana Lagoa, que já faleceu.

Eu também vi mais tarde com a Felicity Lott na Gulbenkian. Ainda hoje me comovo com o espectáculo que vi, e já tinha feito aquilo há tantos anos. Ela é uma grande cantora, mas não será a cantora mais extraordinária que eu ouvi. De qualquer maneira é muito musical, muito artista e transmitiu-me precisamente aquilo que eu hoje estou a dizer. Talvez ainda acrescentasse mais à minha leitura sobre a obra. Apreciei muito aquele momento musical ainda mais porque estava livre. Foi muito importante eu ver a obra mais tarde. Muitas coisas associei aquilo que fiz, mas outras pensei que preferia de outra maneira, ou ainda outras em que as opções foram melhores. Eu gostei muito e marcou-me bastante. Por exemplo esta versão está mais presente em mim do que aquela que eu fiz.

J.L.- Que importância atribuiu aos silêncios expressos na partitura e como se articulou com o maestro nesses momentos?

E.S.- Não sei...eu era muito introvertida. Um bicho do mato. Por ser tão introvertida cheguei a conclusão de que tinha de mudar. Então eu comecei por estudar com a Arminda Correia no Conservatório. Depois aparece um convite do Dr. Serra Formigal para que eu fizesse o Pastor da Tosca. Foi assim que comecei. Apanhei o Tomas Alcaide que era professor da Companhia Portuguesa de Ópera com quem estudei dois ou três anos. Então O Gino Becchi veio substituir o Tomas Alcaide. Eu tive essa sorte porque ele era um actor espectacular. Era um bicho de palco. Eu não era nada...não sei o que ele viu em mim. O que é certo é que me tornei numa actriz que nunca pensei....nem eu, nem ninguém. Comecei a ter gosto em representar. Então comecei a fazer muitos papeis em que tinha de

representar. É certo que ensaiava muito. Todos os dias tinha ensaios de cena. Quando cheguei a esta fase da *Voz Humana* eu já tinha uma segurança e um auto-domínio cénico bastante grande e com muito prazer. Uma ópera em não tivesse de representar, para mim não tinha graça. Por essa razão eu penso que esses momentos em que há silêncios, eu nunca os senti como tal. Era como se tivessem expressão. Mas nem sei como os sentia...eu acho que era qualquer coisa que vinha cá de dentro. E eu nunca senti dificuldade em resolver essas situações. Era algo que me vinha instantaneamente. Não posso responder de outra maneira....nesses momentos o que fala mais alto é a parte teatral.

J.L.- Ao querer representar a personagem nesses múltiplos estados emotivos o que dominava para si?

E.S.- Eu acho que era a personagem. Sem se saber como o gesto e todo o teatro vem.

J.L.- Acha que esta ópera foi escrita para algum tipo de voz feminina? Ou pelo contrario, qualquer voz feminina poderá fazer esta ópera desde que entenda a sua essência?

E.S.- Não eu acho que tem que ter uma cor de voz um pouco quente. Um soprano ligeiro a fazer isto não diz nada. Uma rapariga muito novinha também não diz nada. Tem que se passar já uma certa idade, começar a ser mulher. Com a voz é a mesma coisa. Tem que ter uma certa facilidade em fazer nuances de cor, em expressões mais claras, por vezes até mais infantis, por vezes quando ela se quer agarrar a recordações muito apaixonada, para depois se entregara situações de dor e desespero que só se conseguem exprimir com uma certa maturidade. Essas matizes de voz são importantes para esta obra, Senão canta-se as notas, mas não se diz....não tem cor.

J.L.- Acha que é uma obra de difícil interpretação? Porquê?

E.S.- Sim, porque joga muito com muita coisa. Joga com a parte musical, que não é fácil. Tem que se saber música. Tem que se estar segura. Depois joga-se com a parte humana, do desequilíbrio, das muitas fases porque essa mulher passa. Pô-las todas no mesmo saco e ser correctamente musical não é fácil. Depois mais ainda..não é uma escrita musical cómoda. Não vejo uma ópera destas a dar-se a um principiante. Claro que ela poderá cantá-la toda, mas falta o resto...depois faltam os ingredientes. Eu por acaso fi-la com menos idade do que talvez fosse indicado, mas estava muito rodada teatralmente. Tínhamos todos os dias ensaios, muitas récitas, todos os dias espectáculos. Era a nossa vida a tempo inteiro. Mas se calhar, se tornasse a fazer dez anos depois faria ainda melhor.

J.L.- A emoção que emerge a todo o momento nesta obra atrapalha a vocalidade?

E.S.- Pode atrapalhar. Sim chorei nalguns espectáculos. Talvez estivesse mais sensível. Mas também me servia de lição, pois apercebia-me e tinha que ter cuidado. Isso também me aconteceu na *Butterfly* no S. Carlos. Entreguei-me demasiado ao papel. A minha índole era muito feminina, era meiga, boazinha e revia-me no papel. Senti que quase não tinha controlo na respiração quando mais precisava. Não nos podemos dar a esse luxo.

J.L. Houve alguma gravação que a acompanhasse enquanto estudou a obra?

E.S.- Naquela altura não havia gravações. Havia, mas não era assim tão fácil. Era outra época...1978...

J.L.- O texto literário por vezes é bastante evidente. Mas acha que é sempre evidente ou permite várias leituras e pode ser por vezes dúbio? Tomo por exemplo a frase: “*Mon pauvre chéri à qui j’ai fait du mal*”

E.S.- Ela no fundo tem uma certa vergonha da sua fragilidade...de estar a maçá-lo com aquelas lamechices e lamentos, mas por outro lado ela não se quer calar. Quer chamar a

atenção pensando que talvez ele reconsiderasse. Eu acho que ela queria fazer com que ele sentisse que lhe estava a fazer mal, ao mesmo tempo que ela tinha vergonha de se expor na sua vergonha.

J.L. Como é que lidou com este texto tão forte em que por vezes nós estamos a sentir uma coisa e dizemos o seu oposto?

E.S.- Não tinha maturidade para me aperceber disso como hoje me apercebo. Foi mais superficial a minha convivência com a obra.

J.L.- Lembra-se nas suas várias interpretações como era a sua movimentação em palco?

E.S.- Quando estava mais ansiosa ou frenética, logicamente mexia-me mais. Quando me apercebia que estava a ser demasiado ofensiva e agressiva, tornava-me mais mansa e adoptava a postura da mulher sofredora que tem de aguentar. O que me lembro é que fazia muito teatro. O canto não era a primeira preocupação. Não é uma obra em que a parte vocal tenha a maior importância. É mais a expressão. Uma ou outra nota menos colocada é capaz de exprimir melhor uma emoção dolorosa, porque a pessoa está desnorteada. Isto é teatro, que por acaso tem voz. É importante que quem faça isto tenha jeito para a representação. É uma ópera muito difícil por isso. Não tem mais ninguém a representar, fala-se com uma voz que não se ouve e só se idealiza. Não é qualquer pessoa que a pode fazer nem é qualquer pessoa que a pode ouvir. Tem que ser um ouvinte preparado.

Entrevista – Helena Vieira

(14 de Novembro de 2013 – Benfica – Lisboa)

J.L. - Quando apresentou *La Voix Humaine* pela primeira vez? Qual foi a Motivação que a levou ao estudo da obra? Que idade tinha?

H.V. – Foi em 85 ou 86. Foi um convite da RTP. Na altura o director de programas de música clássica da Antena 2 era o Rui Esteves, que era um homem super empreendedor e conhecedor e ele convidou-me a fazer esta obra sob a direcção do João Paulo Santos (o meu querido João Paulo Santos). E entretanto fiquei toda contente e disse que sim, com certeza que a faria. Era para televisão inclusivamente para concorrer a programas de música clássica em Cannes. Eu aceitei, ele ficou muito contente e perguntou-me se eu teria preferência por algum encenador, português, claro. Eu na altura disse-lhe que gostaria de trabalhar com o João Lourenço. Porque sendo um papel com o qual eu não me identificava muito, mas ao mesmo compreendia muito bem todo aquele drama, todo aquele nervosismo, toda aquela ânsia à volta daquele telefonema, e por isso achava que o João Lourenço seria a pessoa capaz de tirar de mim aquela personagem, de maneira que pedi para ser o João Lourenço a encenar. A preparação da ópera foi feita pelo maestro João Paulo Santos, e a direcção musical foi do maestro Manuel Ivo Cruz. Eu tinha trinta e tal anos.....53 para 85...trinta e dois anos.

Não quero parecer uma cantora velha, apesar de ser. Mas penso que por vezes a imaturidade de algumas cantoras para fazerem alguns papéis, que precisam mentalmente de uma certa compreensão da vida, faz falta. Ainda sou daquela escola em que as minhas professoras, Joana, e Frau Grumer diziam: “...*este papel é para agora....este outro será para daqui a três anos...*”. Não é a maturidade física, nem é a voz, mas é a forma de pensar. A nossa cabeça já está noutra patamar para se encarar aquele papel de outra forma. Penso que às vezes há uma certa pressa das cantoras em fazerem determinados papeis o que leva as pessoas a não atingirem a essência de algumas obras.

J.L.- Quantas récitas apresentou e em que contexto (Profissional e/ou académico). Refira o espaço físico.

H.V. – Só para essa altura. Portanto só essa gravação. Isto em Portugal é assim. Faz-se as coisas uma vez e pronto. Só repeti duas óperas cá: *A Ascensão e Queda da Cidade de*

Mahagonny e *As Bodas de Fígaro*. Também fiz o *Cavaleiro da Rosa*, mas essa foi na Suíça.

De resto foi uma situação muito real tal como num concerto público. Só não tinha o palco nem o público mas de resto era tudo muito intenso, uma representação muito real. Trabalhar com o João Lourenço é assim.

J.L.- Que versão apresentou? – Orquestral ou com piano?

H.V. – Com orquestra. Foi gravada em estúdio como se fosse uma gravação para disco, para haver a possibilidade de o Manuel Oliveira e Costa fazer *takes* da gravação. O cenário era lindíssimo e da autoria do José Costa Reis, assim como os figurinos. As paredes tinham buracos onde entravam as câmaras para se poderem fazer vários planos. E depois a gravação foi toda trabalhada durante um mês e tal como se fosse uma peça que eu fosse fazer em cena. Portanto tudo aquilo tinha sentido. Tudo tinha um encadeamento sem cortes. Foi toda feita do princípio ao fim. Foram três dias maravilhosos de trabalho. Fiz as pazes com a protagonista de *La Voix Humaine* e acabámos por receber um prémio – uma menção honrosa. Fiquei muito contente na altura, porque era uma obra que estava a concorrer com a Gwyneth Jones do Convent Garden.

J.L. - Descreva o tipo de estudo realizado durante a montagem da obra. Quanto tempo aproximadamente levou a montagem musical? E a montagem cénica?

H.V. – Primeiro foi musicalmente com o João Paulo Santos, analisando cada coisa. O Francês para mim não tem qualquer dificuldade porque é quase como uma segunda língua. Depois integrar na música com a minúcia do João Paulo...coscuvilhar tudo até ao fim. Adoro esse tipo de trabalho. Depois da ópera estar toda montada musicalmente fui para o palco do Teatro Aberto ainda nas antigas instalações fazer os primeiros ensaios de cena com o João Lourenço. E ele fez uma coisa muito engraçada que foi marcar quase de uma forma automática: “*agora dizes isto aqui, aquilo ali... etc*”. E como a ópera estava

musicalmente montada, as coisas quase que decorriam fluentemente. Depois o João começou a trabalhar comigo de forma a inteirar-me da personagem. Quando fui fazer a gravação em estúdio foi muito normal. As coisas saíram como se estivesse numa cena normal. De maneira que depois foi só gravar..

J.L. - Descreva sucintamente a cena criada.

H.V. – O filme retratava um apartamento. Via-se um corredor com um móvel, mas essencialmente tudo se passava num quarto. Anos 20. Até um cãozinho entrava em cena, porque ela fala de um cão. Tinha então um Pudda Poomerang pequenino que se chamava *Mélodie*, e que eu passava a vida a subornar com croquetes para que ela se mantivesse junto a mim. O filme foi feito com a ópera e a peça de teatro. A peça era para ter sido feita pela Eunice Muñoz, mas ela estava numa fase emocional muito frágil. Então pediu desculpas ao João Lourenço e ele lembrou-se que então em vez de uma actriz escolhia um actor. Porque esta peça foi escrita, segundo se diz, para um homem. Então convidou o Rui Mendes, que foi sensacional. Então o José Costa Reis concebeu o mesmo apartamento mas nos anos 60. Como se naquela casa aquela drama se repetisse. Ele também tinha um cão. Um cão de água grande, que era o cão da Eunice. Enquanto eu estava vestida com um *Robe de Chambre*, ele tinha um *pullover*, camisa. No fim quando ela diz: *je t'aime, je t'aime*, ela dá um tiro no espelho. Ele mata-se mesmo. Na minha versão eu vou até à varanda, fico ali, depois volto para dentro, olho para o espelho e dou um tiro no espelho. No filme era primeiro apresentada a Ópera e depois a peça para Teatro.

J.L.- Que estratégias utilizou para a criação do discurso das personagens que não têm palavras atribuídas? (O amante; Joseph; a telefonista; as pessoas que se vão atravessando na linha). Criou algum subtexto? Como definiria a personalidade de *Elle*? E do amante?

H.V. – Foi um processo quase teatral. Mesmo a telefonista e a senhora irritante, eu imaginava sempre uma voz irritante. Depois imaginava o Joseph com um ar muito seguro de si e com uma voz snob. Eu respondia mediante o tom de voz que imaginava. Para mim foi novo...nunca tinha participado em nenhuma ópera em que tivesse que falar ao telefone. Imaginava a voz do amante como sendo uma voz melada, como quem está a ser querido mas simultaneamente a dizer coisas desagradáveis. Foi um processo meu e do João Lourenço.

Pois...uma das coisas que me dificultava o acesso a essa mulher era ela ser muito pedinchas. Aquele telefonema dela parecia uma conversa normalíssima, quando ela afinal sabia que ele a ia deixar e se ia casar com outra mulher. E ela toma os comprimidos, tenta suicidar-se, mas depois acaba por não morrer, depois resolve telefonar-lhe....eu penso que ela era um bocadinho afectada e emocionalmente muito dependente daquela relação. Ela não tinha mais ninguém a não ser aquela amiga e o cão que ele lhe tinha dado. Todo aquele desespero dela não tinha limites....claro que uma ruptura afectiva deixa marcas, mas no caso dela revelava um desequilíbrio. Ele devia ser um daqueles contemplativos que embora esteja farto e gostasse de se ver livre daquele telefonema ía sempre alimentando a conversa. Nunca pensei que ele fosse perverso, mas não tinha a coragem de por um fim. Mantinha aquelas águas mornas sem por um ponto final.

J.L.- Já tinha sido espectadora desta obra antes de a estudar? Refira o contexto (teatral ou musical) e o reflexo emotivo que teve em si.

H.V. – Sim já tinha visto a ópera em televisão e no Teatro de S. Carlos. Primeiro ver uma mulher sozinha no palco, ainda no tempo do João de Freitas Branco, era uma ópera muito moderna para mim. O cenário era minimalista...depois todo aquele texto que eu na altura não conseguia absorver todo porque tinha a minha atenção focada em várias coisas, pareceu-me extremamente difícil de interpretar. De forma que quando o João Paulo Santos me veio falar desse projecto apanhei um susto, porque me veio à memória o espectáculo que vi e o que senti então. Claro que quando a comecei a ler achei que seria um desafio

interessante. Mas de facto na primeira audição pensei que seria difícil até porque não havia mais personagens em cena.

J.L. - Considera tratar-se de uma obra intemporal? Porquê?

H.V. – Sim, sem dúvida.

J.L. -No decorrer da obra há muitas indicações expressivas na partitura que remetem para o estado emotivo de *Elle* transpondo o sentido literário. Que emoções atribuiu à primeira parte da obra – Linhas cruzadas? Mentira? Confissão da tentativa de suicídio? Recordações do passado (Domingo em Versailles) e ao final da obra?

H.V. – Um nervoso, uma certa excitação, que não vem explicitamente nas indicações expressivas, mas diz, *agité, violente, enervé*...aquele texto tinha que ser dito de uma forma ofegante e irritada, mas a pessoa do outro lado não tinha culpa..porque naquele tempo as linhas telefónicas eram mesmo assim.

Relativamente à mentira ela percebe logo que ele não estava em casa. Claro que é um balde de água fria. E já não pode fingir. Fisicamente o corpo vai abaixo, mas continua a falar como se nada fosse. A parte física dela não está de acordo com o que ela diz. Muitas vezes está desesperada e torcida, mas continua a dizer que o sol está brilhante...

Quanto às recordações felizes do passado, eu na altura pensava em que esses breves segundos de recordações felizes eram uma espécie de luz naquele ambiente trágico. Ela tenta tudo. Todos os argumentos são pequenos toques que ela espera que dêem algum resultado e o façam voltar atrás. Eram pequeninas esperanças. Era jogar com tudo o que ela podia, como se fosse possível voltar atrás.

A cena do suicídio foi para mim como que uma chantagem emocional. Pode parecer muito frio da minha parte, mas foi assim que pensei. Depois imaginei que o amante fez um silêncio seguido de uma pergunta idiota do género: “*mas estas melhor, agora?*”

O final da obra, é muito forte...é muito forte. Por exemplo quando ele diz que vai para *Versailles* com a noiva, (eu ate estou arrepiada)...foi angustiante...não consegui...lembro-me que vim à varanda do apartamento olhar o nada...era um estúdio, é certo, mas era como se estivesse sob um céu iluminado....depois de tomar a decisão de disparar contra o espelho...primeiro eu vinha à varanda e podia dar a sensação de que me ia suicidar atirando-me da varanda, mas depois voltava a entrar olhava para o espelho e disparava contra ele, dando a ideia de que estava a matar, não eu mas aquela mulher. Mas aquelas ultimas frases, são terríveis...ai sim eu era emotiva, era um despejar...ai não precisava de glicerina nos olhos...já não tinha de cantar.

J.L. - Como chegou a essas conclusões? – Que relações estabeleceu entre a escrita musical, o perfil da personagem e as indicações expressivas?

H.V. – Foi o entendimento do que era aquela mulher, afinal e porque é que ela reagia assim. Depois todo aquele texto fabuloso ia directamente a essa ideia. Quando chega aquele final ela ja não tem mais nada a dizer. Toda a condução do texto era uma espécie de uma bola de neve que vai rolando e culmina daquela forma. Por exemplo quando se chega ao auge das emoções como é o caso em que *Elle* pede ao amante que não vá para o hotel em *Marsseille* onde eles dois tantas vezes ficaram, ela aí já desmanchou o jogo todo, só falta dizer: não cases...só lhe resta dizer: “*Je t’aime*”. Quando eu aceitei aquela mulher aquele texto levou-me por um caminho sensacional. Eu acho que a peça é genial.

J.L. - Que importância atribuiu aos silêncios expressos na partitura e como é que se articulou com o pianista ou maestro nesses momentos?

H.V. – Aqueles silêncios eram interpretados de acordo com que eu pensava acerca das frases das personagens. Depois era também o gesto do maestro ou do pianista, ou respirações. Também há um tempo cénico....em ópera as pausas não se podem alongar muito. Qualquer encenador sabe disso. É importante ter um maestro que conheça a encenação para saber que tipo de reacção há. O silêncio reflecte um movimento ou o

movimento. Por exemplo na gravação em estúdio com o Manuel Ivo tínhamos um entendimento perfeito.

J.L. - Na sua opinião o texto literário é evidente ou haverá partes em que é dúbio? Tomo como exemplo a frase: “*Mon pauvre chéri a qui j’ai fait du mal*”. Como interpreta esta frase?

H.V. – Eu encarava esta frase como sendo um argumento. Não está subentendido que ela tenha feito alguma patifaria ao rapaz. É mais no sentido de ela achar que o maça com aquelas conversas. Não é literal o sentido. É mais no sentido de ela pensar que o aborrece com aqueles queixumes. Ao longo da ópera ela vai dizendo coisas do género para que ele lhe dê atenção. Embora ao longo da obra ela tente várias vezes culpabiliza-lo subtilmente recua imediatamente porque tem receio que ele se zangue e termine a conversa. Eu achava-a uma chata....mas o João chamava-me a atenção para as circunstâncias da época. Os sentimentos que nessa época se viviam...as relações eram mais duradouras, portanto um rompimento não era visto com bons olhos. Mesmo tendo em conta a condição social deste casal ele ter-se apaixonado por uma mulher mais nova (eu pensei sempre que a nova paixão dele fosse uma mulher mais nova), poderia essa mulher corresponder mais favoravelmente ao que seria aceite pela sociedade da época.

J.L.- Que aspectos tomou em consideração ao representar a personagem nos seus múltiplos estados emotivos? O gesto, o olhar, o movimento? Até que ponto considera que esses elementos ampliam a emoção interior e a projectam no espaço?

H.V. – Eu vivi esta mulher muito fisicamente. O encostar a cabeça, o olhar. O corpo e o olhar estiveram sempre muito presentes. O João queria que eu deitasse cá para fora tudo que eu sentia. Era muito com o corpo que eu retratava esses sentimentos. Por exemplo, quando eu falava com o Joseph e constatava que o amante não estava em casa eu estava em cima da cama. E nesse momento deixava-me cair, e depois rasgava a fotografia dele. Ela mantém uma boa educação ao nível da voz, mas é o corpo que mostra a angustia, a dor, a revolta. Entre aquilo que ela diz e o que sente há um contraste enorme por vezes

devastador, que é ilustrado com o corpo. Ela tenta ser sempre muito educada mesmo em situações extremas, como quando enrola o fio à volta do pescoço. Foi tão bom trabalhar essas questões que tem a ver com a expressão e o olhar. Foi muito bom...e recordar agora esta a ser fantástico.

J.L. - Considera tratar-se de uma obra escrita especificamente para algum tipo de voz feminina, ou pelo contrario considera que se trata de uma obra que qualquer voz feminina poderá potencialmente interpretar desde que compreenda a sua essência?

H.V. – Eu adoro Poulenc e cantei imenso Poulenc. Mas a *Voz Humana* não é propriamente fácil, porque tem aquele registo muito médio...só aquele início histérico...mas depois vai também àquele dó agudo em que é necessário algum cuidado. Nesse momento eu tinha de me esquecer da emoção para me concentrar na técnica. Na minha opinião muito modesta não é obvio que qualquer voz a possa fazer. Depois também tem que haver alguma dramatismo na voz que permita passar de um estado mais doce a outro mais ansioso de forma natural. A voz tem que ter essa qualidade. Na minha opinião, um soprano quase dramático, um soprano escuro que não seja muito leve, senão aquelas emoções perdem sentido.

J.L. - Acha que esta obra é de difícil interpretação? A que níveis? Porquê?

H.V. – É uma obra intensa e pesada. Mas eu sempre pensei em transmitir às pessoas o que aquele sentimento era. Se eu estava em tensão como por exemplo quando descobri a mentira, tentei traduzir através da voz e da expressão da cara que eu tentava expressar, sem me deixar afectar directamente. Eu aprendi uma coisa engraçada com a Gwyneth Jones, que dizia que mesmo quando cantava de costas para o publico não sai da personagem. Com o Plácido Domingo aprendi que quando nos emocionamos em cena isso prejudica a performance vocal. Essas coisas marcaram-me muito. Não deixar o papel de parte sem que isso me afecte de forma prejudicial.

J.L. - Durante a sua convivência com a obra houve alguma gravação que lhe servisse de referência ou que gostasse de ouvir?

H.V. – Não, tem graça. Ouvi a versão da Gwyneth Jones. Mas lá está é uma cantora fabulosa mas achava que era uma voz demasiado grande para aquele papel, apesar de ser uma voz excelente. Para fazer este papel de mulher fragilizada era voz a mais.

J.L.- Esta obra é por muitos encarada por uma obra autobiográfica. Acha importante que as intérpretes tenham passado por situações semelhantes para que atenho a sensação de que consigam entender e interpretar bem?

H.V. – Sabe qual é a minha sensação? É que se a pessoa não passou por situações que a tenham feito crescer interiormente, tais como desilusões ou coisas muito boas, fará isto como uma peça de teatro com um texto que será bem interpretado, mas que poderá não ser sentido. Às vezes pode até executar com uma perfeição técnica, mas recheio, não há. Nem todas as peças de teatro ou papeis de ópera podem ser feitos por pessoas que não tenham pelo menos vivências, cada um na sua idade, mas que as tenham. Que saibam o que é a intensidade do amor, o que é uma desilusão...esta peça então é terrível...mesmo que não partilhemos daquela personalidade temos que nos por do lado da personagem. No meu caso, para fazer as pazes com a protagonista comecei a aproximar-me daquela mulher, porque fui buscar às minhas vivências pessoais aqueles sobressaltos e angústias. A partir do meio da obra eu já compreendia perfeitamente aquela mulher.

Entrevista – Liliana Coelho

(5 de Dezembro de 2012 – Café *A Brasileira* – Braga)

J.L.- Quando fizeste *La Voix Humaine* pela primeira vez? Onde apresentaste e que versão fizeste? Que idade tinhas?

L.C. - Eu fiz a apresentação da obra na versão com piano em 2004. Tinha 24 anos. Foi num contexto académico. Foi o exame final de Licenciatura na ESMAE. A professora

Norma Graça Silvestre foi quem preparou a encenação. Quem tocou foi um aluno do Prof. Flípe Silvestre: o Nelson Coutinho. Quanto ao número de récitas não estou bem recordada mas creio que foram duas, sendo uma dela o exame.

Eu tentei ser o mais fiel possível às indicações do Cocteau. Procurei os acessórios em vários teatros, mas foi no teatro da Vilarinha que acabei por encontrar o telefone, a cama, uma cómoda para poisar o telefone, um candelabro. Depois também quis procurar um espaço diferente para realizar o espetáculo. Acabei por fazer na Casa das Artes do Porto, que é uma sala mais intimista. Achei piada à sala e levei tudo para lá acabando por fazer lá a apresentação. Tive um colega que me apoiou no desenho de luzes embora fosse muito simples. Foi um espetáculo construído basicamente por mim com a colaboração de colegas. Sendo um projeto final e estando eu sozinha quis ser eu própria a pensar na equipa, nos cenários, nos figurinos, etc...

Fui eu que pensei no figurino. Comprei uma camisa de noite e um robe que não eram de seda mas parecia. Inclusivamente esse figurino foi usado mais tarde pela Eduarda Melo um ou dois anos depois. Estava descalça, embora tivesse uns chinelos de quarto, mas nem sempre os usava.

J.L.- Porquê esta obra? – Qual foi a motivação que te levou ao estudo desta ópera?

L.C. – A primeira vez que vi esta obra foi com a Cláudia Pereira Pinto a cantar com a Orquestra Nacional do Porto. Ela estava grávida de 5 ou 6 meses. Achei aquilo muito curioso e adorei, embora não fosse ti vesse propriamente sido encenada (havia no palco o telefone e uma mesa). Foi muito sóbria...Penso que esta apresentação terá sido em 2001 ou 2002, não estou muito certa. Fiquei com a obra gravada na cabeça porque era uma obra com a qual me identificava. Entretanto fui eu que propus à professora Norma Silvestre. No início disse-me que era uma grande desafio, por estar sozinha em palco, porque há um lado interpretativo muito forte. Há que construir toda uma história para além da que se vê. No entanto também me disse que se eu tinha tanta vontade já era meio caminho para conseguir realizá-la.

J.L.- Da primeira vez que estudaste a obra quanto tempo durou o teu estudo musical e cénico?

L.C. – Este foi o meu projeto do ano lectivo. Comecei logo no início, embora na Esmae as aulas não comecem exatamente em Setembro....talvez em Outubro. No entanto só por Março ou Abril é que começou o trabalho musical mais intensivo com piano. A Apresentação foi em Junho.

A primeira parte foi de construção da personagem, estudo da partitura. Tive de escrever todas as possibilidades de discurso do outro lado da linha.

A minha estratégia foi pegar no libreto original de Jean Cocteau, porque o Poulenc fez alguns cortes. Depois também fiz umas leituras interessantes que se prendiam com a vida pessoal dos autores na altura em que ambas as obras foram escritas...as relações que tinham, etc...Portanto comecei por aí, pelo contexto, a relação com Denise Duval. Lembro-me de termos pensado se a obra não seria auto-biográfica.

O passo seguinte foi pegar no libreto e escrever varias possibilidades de resposta: temporais, físicas.....tentámos perceber de onde vinha o telefonema, que relação poderia ali haver, o porque do estado emotivo em cada momento. Procurar causas imediatas, recentes, ou mais antigas para os seus estados. Porque nitidamente há uma instabilidade constante e um jogo de pensamento também constante. Procurávamos situar aquela pausa, ou hesitação e procurar uma resposta. Dentro dessas possibilidades todas acabei por encontrar um caminho pouco a pouco.

J.L.- A complexidade emotiva é tal que por vezes pode atrapalhar a vocalidade. Concordas?

L.C.- Concordo. Senti isso sobretudo quando comecei a juntar com o piano. Recordo-me que na hora me sentia perdida porque não sentia nada, ora chegava ao outro extremo por estar tão envolvida com o que estava a fazer. Até encontrar um ponto de equilíbrio foi difícil....no entanto acho que foi necessário passar por todos aqueles momentos para ter

esse controlo. Por exemplo houve ensaios em que o excesso de emoção me dominava completamente, em que ficava com a garganta apertada porque tinha vontade de chorar mas não queria. É claro que neste processo também tive o tempo a meu favor, pois comecei a estudar a obra com muita antecedência e com muito empenho.

J.L.- Essa descoberta do texto do outro lado da linha foi uma descoberta individual, só tua? Ou foi partilhada, com o pianista, a encenadora, o professor de canto?

L.C.- Começámos esse trabalho por uma análise do texto. Há muitas informações dadas pelo texto e música que se ouve. As reações rítmicas e a harmonia são pista a considerar que nos encaminham. Este foi um trabalho conjunto. A professora Norma, acabou por ser um *feed-back* importante as minhas ideias. Pois podia ter boas ideias, mas elas não passarem cá para fora. Ajudou-me muito nesse processo. Inclusivamente cheguei a fazer muitas brincadeiras de turma com os meus colegas: propondo que eles me dessem várias respostas as minhas frases. E eu logo via se me ajustava as respostas deles ou não. Fomos fazendo este tipo de brincadeira ao longo de algum tempo, o que ajudou bastante à construção das várias personagens. Uma coisa é nós imaginarmos. Outra coisa é esse diálogo acontecer. Torna tudo mais real.

J.L.- Como definirias a personalidade da personagem principal e do amante?

L.C. - Para mim é muito difícil traçar um perfil da personagem porque ela não está no seu estado normal. Na altura em que estudei a obra considerei que se tratava de uma mulher fora de si, transtornada porque se vê na eminência de ficar sozinha, não sabemos em que condições (tudo isto fica em aberto). Por exemplo, na interpretação da Cláudia Pereira Pinto poder-se-ia encarar aquela gravidez como sendo a da personagem. Portanto muitas hipóteses podem ser consideradas e deixadas em aberto. Lembro-me de ter pensado nisto....

Acho que esta mulher foi engolindo muitas situações que a fizeram sofrer e quando finalmente revela o seu mal estar (isto é muito visível na obra) é o momento da verdade. Nisto não vejo nada de louco nem histérico. É humano. Aliás a parte musical dá-nos mesmo essa ideia de verdade, de coração aberto. O facto de ter tomado comprimidos não faz dela uma mulher drogada mas exacerba o seu mal estar e desespero. Não tem tempo para assentar as suas ideias, tem pânico em quebrar com a única ligação que ainda existe entre ela e o amante: o telefone.

Ele na minha perspectiva é um senhor que não pode fugir aos seus deveres (poderão ser económicos ou de estatuto social..) mas aos olhos dela é um homem correto que só age por bem. Daí ela nunca o culpar de nada, mesmo quando o apanha em flagrante mentira. Encobre-o e desculpabiliza-o atribuindo a culpa a si própria e vendo-o como homem ideal, incapaz de lhe fazer mal. Só isto justifica o facto dela lhe dizer constantemente que está bem e que não vale a pena ele preocupar-se.

Podemos dizer que ela está num mundo de ilusão, mas ao longo da obra fui lendo que no fundo ela até entende que não possam ficar juntos. Portanto tem essa consciência. Talvez até tenham começado uma relação que à partida nunca teria hipóteses de vingar. Talvez até por isso ela nunca lhe exija nada. São meras hipóteses que podem ser postas.

J.L.- No decorrer desta obra há muitas indicações expressivas que remetem para o estado emotivo da personagem e muitas vezes até extrapolam o sentido literário do texto. Que emoções atribuíste à primeira parte da obra: linhas trocadas? Falo-te em emoções porque creio que será difícil e redutor pensar numa só emoção, mas podes referir-te a uma só.

L.C.- Ansiedade e vazio. Aos poucos e poucos começa a ser mais concreta no seu objectivo. Ela estava à espera mas não estava.....de repente há um contacto com o exterior repentino e inesperado. Nessa parte eu comecei com uma corrida para o telefone.

J.L.- E relativamente à parte da mentira, quando *Elle* toma consciência que o amante lhe tem estado a mentir? – É claro que no fundo ela já sabe mas não quer acreditar....contudo nesse momento é confrontada com essa evidência.

L.C. – Decepção. Ela nunca pensou apanhá-lo em flagrante mentira. Nesta parte senti desequilíbrio, perda de forças....o cair do corpo....do olhar...da expressão....vaga....perdida.....perda de energia, como um balão a esvaziar.

J.L.- E relativamente à valsa lenta (*hier soir j'ai voulu prendre un comprimé pour dormir*)?

L.C. – É o momento da verdade. Lembro-me que nessa parte é como se tivesse um consciência morna. Esse contraste entre o carácter lírico da orquestra e o carácter morno da voz é brutal e muito difícil de definir enquanto emoção. Mas é muito forte.

J.L.- Que emoções atribuis aos momentos em que *Elle* recorda o passado? Como o domingo em Versailles...

L.C. – O sonho.....um reviver de algo que lhe traz felicidade. Isso está presente na parte musical...embora seja uma espécie de miragem. Recordações íntimas dos grandes momentos da vida deles, que no fundo são o fio que ainda os une.

J.L.- E o final da obra? Que emoções lhe atribuis? (*alors voilà....*)

L.C. – Não é desespero...nem resignação. Ela desliga-se das coisas. Não se sabe o que acontece a seguir.....na minha interpretação não morria, simplesmente caía na cama e o telefone caía antes do fim. Sensação de perda, mas reconhece que não há nada a fazer....cai, continua a respirar porque está viva fisicamente, mas espiritualmente esta perda é um desligar da vida. Perder alguém é dramático....ele desaparecer da vida dela destroça-a.

O corte do telefone é a morte da relação. Ninguém aceita a separação assim de repente. Estas coisas levam tempo. E ela naquele corte telefónico não teve tempo para aceitar a ideia. O que vem a seguir, ninguém sabe...

É terrível confrontar o público depois de uma apresentação desta obra. Tive muita dificuldade em falar com as pessoas que me vinhas cumprimentar no final...

J.L.- Que relações estabeleceste entre a escrita musical, o perfil psicológico e as indicações expressivas?

L.C. – Quando comecei a estudar isto inicialmente o meu foco foi o texto literário. Depois fui introduzindo a música pouco a pouco. Mas acho que o que prevaleceu foi o drama em si, a personagem. Foi mais isso que me manteve ligada. A personagem não é estática evolui muito ao longo da obra. Sendo um monólogo ainda mais desafiante se torna...a exposição é muito grande, mas isso pode ser bom, ou não.

J.L.- Como foi a receptividade do público. Das várias vezes que apresentaste esta obra apercebeste-te de reações do público? Ouve alguma interação? Descreve-me o ambiente em que se encontrava o público.

L.C. – Estava muito centrada em mim, embora no momento da verdade tenha encarado o público de frente. No entanto não me apercebia de reações. Sentia porém que em certas partes da obra os olhos estavam todos em mim e faziam juízos sobre mim. Mas não houve interação intencional. Claro que no fim tive um feed-back sobre o que passou ou não. O público era heterogéneo, e portanto nem todos sabiam o que se dizia, mas ainda assim houve comentários e observações no final. Portanto só no final tive uma perspectiva do público.

J.L.- Focamo-nos nas indicações expressivas, mas há agora uma questão que me interessa particularmente. Os silêncios expressos na partitura através das inúmeras

pausas e fermatas tão diversificadas que ocorrem ao longo da partitura. Que importância é que atribuíste a estes momentos. Que importância lhes atribuíste e sobretudo como é que te articulaste com pianista?

L.C. – O pianista trabalhou comigo os textos. Todo esse entendimento foi realizado em conjunto. Ele era muito jovem. Teria 18 ou 19 anos. Era um aluno de piano mesmo muito jovem. Teve uma maturidade incrível ao estudar esta obra. Durante aproximadamente 3 meses esse trabalho foi fundamental, porque ele conhecia as minhas respostas, sabia o sentido o meu texto e respondia a isso. Foi fantástico.

A coordenação entre nós era feita a partir de gestos cénicos. Nalguns momentos acendia um cigarro. Tentava acender várias vezes sem sucesso, e quando acendia era a deixa para o piano. Noutras partes usava acessórios como (*ma robe rose....mon chapeau noir...*), que estavam pendurados num cabide e não vestidos como ela insinua...eu acarinhava esses acessórios como se estivesse despida...

J.L.- Na vossa apresentação o piano estava perto de ti? Fazia parte da cena?

L.C. – Estava presente, mas não fazia parte da cena. Eu utilizei inclusivamente partes do piano como cena. Já não me recordo em que altura mas penso que até foi nas recordações do passado.

J.L.- No teu entender o texto é evidente ou deixa margens para dúvidas? Tomo como exemplo uma frase de Elle: “*Mon pauvre chéri a qui j’ai fait du mal*” – Como a interpretas?

L.C. – Podemos considerar que ela se refere às mentiras. Ele pode agora estar a falar-lhe nisso. Mas honestamente tenta desculpabiliza-lo de ele a querer deixar....penso que é isso..

J.L. - Na tua interpretação que aspectos tomaste em consideração e qual foi o aspecto mais relevante? O gesto, o olhar, a retórica?

L.C. – Era uma coordenação dos vários elementos. O que tentei construir para depois na récita deixar fluir, foram coisas como o final: crescer até ao final gritando ou desabafando, *je t'aime*, je t'aime (que não são fáceis), perceber que ele já desligou o telefone, mas imaginar que ainda lá está...e esta ligação entre o gesto e o texto até a mão se direccionar, abrir os dedos e deixar cair o telefone, é um processo muito intenso para que pareça real. Isso tem de ser doseado para que o gesto associado à voz seja real.

Outra situação foi o momento da verdade: o corpo reagia de uma forma e as palavras de outra. O olhar levanta-se, mas o corpo descai. Tudo isso transporta cá para fora numa amálgama de emoções opostas e confusas.

Esta mulher, embora se sinta vítima, não quer sentir-se nesse papel. Por isso quando há interrupções na linha ela fica muito incomodada. Por exemplo quando o Joseph atende o telefone ela muda de atitude e mostra o carácter snob que também tem. No fundo está a ser normal. Calculo que qualquer um de nós também reagisse da mesma forma. Normalmente temos estas máscaras. Se estou chateada com a minha vida pessoal não transporto esse estado de espírito para o contexto profissional..

J.L. Consideras esta obra intemporal?

L.C. – Sim no que respeita à personalidade da mulher e do drama que vive, sim. Podia ser uma de nós. Até tenho dificuldade em definir a idade. Mas é claro que há aqui alguns preconceitos sóciais que já não têm cabimento hoje em dia.

J.L.- Achas que esta obra é de difícil interpretação? Tendo em conta a escrita musical e a força da emoção?

L.C. – Sim, sem dúvida, por causa da construção da personagem. Quando fiz esta obra tinha 24 anos, e embora estivesse no final do curso tinha pouca experiência. Mas sei que se

voltasse a fazer esta obra seria muito diferente. Mais madura, creio. Aliás é uma obra que fica gravada em nós.

J.L.- Consideras que a identificação da interprete com a personagem pode favorecer ou atrapalhar a interpretação?

L.C. – Não sei. Nunca vivi nada do género. Não sofri perdas a este nível. Portanto limitava-me a imaginar coisas muito dramáticas como perder alguém que me é muito querido. Com 24 anos é difícil pormo-nos nesta pele. Recorri a outras histórias de pessoas que acompanhei. De qualquer forma acho que não é necessário ter passado pela mesma história para perceber a personagem ou conseguir interpretar o papel. Eu gosto deste tipo de personagem, que exige uma grande interioridade. Por vezes não é o mais vistoso, mas eu gosto.

J.L.- Na tua opinião esta obra foi escrita para um tipo ideal de voz feminina? Ou achas que é indiferente desde que seja uma cantora capaz de perceber e interpretar esta personagem?

L.C. – Qualquer voz se poderá adaptar. Poulenc não define o tipo de voz. Acho que deverá pegar nesta obra quem tem capacidade interpretativa. Se souber que se vai fazer esta obra, tenho que saber quem a vai fazer.

J.L.- Qual é a versão da obra que para ti é uma referência?

L.C. – Fiz pouco recurso a gravações. Nem sei se tenho alguma gravação. Trabalhei esta obra sem qualquer referência áudio. Lembro-me que ouvi a gravação da Duval, porque era a referência histórica mais importante. Bom anos mais tarde adquiri uma gravação mas não sei concretamente qual.

Entrevista – Sara Braga Simões

(03 de Janeiro de 2012 – 15h – Escola de Música Silva Monteiro – Porto)

J.L.– Quando apresentaste *La Voix Humaine* (Poulenc/Cocteau) pela primeira vez? – Qual a motivação que te levou ao estudo desta obra? – Que idade tinhas?

S. B. S. - Apresentei esta obra em Maio de 2000. Fiz duas récitas no contexto da disciplina de Estúdio de Ópera da ESMAE. Como finalista tinha que apresentar um papel de ópera completo. Escolhi essa Ópera porque tinha visto a Cláudia Pereira Pinto no Teatro Nacional de S. João no Porto e gostei muito da peça. Gosto muito da componente dramática, da questão da interpretação e considero que esta obra é ideal para esse tipo de exploração das personagens. É uma história fortíssima onde a interpretação dá uma força diferente à Ópera. Algumas Óperas como por exemplo, *La Bohème*, há personagens tais como a Mimi, que podem não ser grandes atrizes. Basta que sejam boas cantoras. Mas neste caso particular a personagem constitui uma grande desafio e tem que se ser uma boa atriz para interpretar o papel de *Elle*.

Enfim, como tinha ficado muito sensibilizada com a interpretação da Cláudia Pereira Pinto, propus à Professora Norma Silvestre trabalhar esta mesma obra. Estudei a versão para Canto e Piano. O Pianista foi o José Parra e a Norma Silvestre encenou.

Estas récitas foram apresentadas numa sala pequena nas instalações da ESMAE no Porto. Acho que os espaços pequenos propiciam o contacto com o público, mas também creio que esta obra funcionaria bem num espaço maior dependendo da encenação. Recordo-me por exemplo de ver uma encenação de que gostei muito com cantora Eduarda Melo. Esta récita ocorreu num espaço pequeno, no entanto teria resultado num espaço maior.

J.L.– Descreve o tipo de estudo que realizaste durante a montagem da obra. Quanto tempo aproximadamente levou a montagem musical? E a montagem cénica?

S.B.S. – Como fiz isto em contexto académico lembro-me perfeitamente que comecei a estudar esta obra em Setembro e tínhamos uma aula semanal de aproximadamente seis

horas, que não eram dedicadas só a esta obra, mas seguramente duas horas por semana eram. Tinha também ensaios independentes com o pianista uma vez por semana, duas ou três horas. Por vezes também se fazia um ensaio extra com a encenadora que decorria paralelamente ao estudo musical. Lembro-me que foi um trabalho de construção da personagem que me marcou imenso, pelo facto de ser uma conversa telefónica e de não sabermos o que a outra pessoa diz. Reconstruí todo o texto das vozes que não se ouvem, desde o discurso da telefonista (fácil de adivinhar) até ao discurso do amante, que não é tão óbvio e dá azo a opções interpretativas diversas. Foi muito bonito esse trabalho de construção da personagem. Uma frase do amante imaginada por mim pode ter consequências cénicas bastante fortes....essa procura do texto era feita fora dos momentos de ensaio, e portanto, passei muito tempo com esta personagem e com a construção da obra. E claro, tudo isto sem falar da parte vocal, que obviamente também era trabalhada. Quase todas as aulas com o meu professor foram exclusivamente dedicadas a esta obra. Foi praticamente um ano dedicado a *La Voix Humaine*.

J.L.- A encenação foi um trabalho partilhado? Ou ficou à responsabilidade da encenadora?

S.B.S. – A encenação era basicamente a Norma que conduzia. Mas claro que quando começaram os ensaios cénicos houve sempre alguma interação, ou algumas sugestões que surgiam de acordo com o que fazíamos. Apesar disso havia um plano bem definido que era dela.

J.L.– Descreve sucintamente a cena criada.

S.B.S. – O cenário era muito realista. Havia uma cama ao centro, e atrás duas mesinhas de cabeceira e um telefone antigo (daqueles antigos bastante pesados que me cansava muito pegar nele durante todo aquele tempo). Depois havia também uma mesa com tabaco, espelhos, biombos, cadeiras. Era o cenário muito ao estilo dos anos cinquenta.

A ideia geral da cena eradigamos que o objectivo final era o suicídio. Durante toda a encenação ela ia tomando comprimidos e no fim acabava por morrer enforcada no fio do telefone. É uma solução que tinha já sido explorada noutras encenações.

J.L.- Descreve a iluminação da cena.

S.B.S. - Muito pouca luz. Havia vários pontos de luz mas sempre aquela média luz. Junto à mesa havia também um candeeiro que dava luz amarelada.

J.L.- Como estavas vestida? E Calçada?

S.B.S. – Tinha uma camisa de noite em cetim. E não me lembro se estava calçada ou descalça, mas lembro-me vagamente de haver uns chinelos de quarto.

J.L.– Como era a tua movimentação no palco?

S.B.S. – Era um deambular como quando falamos ao telefone e andamos à volta das coisas. Dependia das fases da obra. Ora me dirigia para o espelho, ou para a mesa onde estavam os lenços de papel, ora andava livremente, ora me deitava na cama.

J.L.- Durante esse deambular havia momentos em que interagias com o público?

S.B.S. – Não. Neste contexto não. Em muitos outros, sim mas não nesta obra. Aconteceu-me nas duas récitas que apresentei ter chorado, mas não como personagem. Ora isso não é bom. Provavelmente na altura ainda não tinha o controlo emocional que precisava para representar uma personagem tão forte.

Vivi muito aquela personagem e de tal maneira que desatava a chorar. É claro que me consegui controlar e prosseguir com a interpretação, mas no fundo acabei por estar sempre muito centrada na personagem, de uma forma muito fechada sem sentir mais ninguém.

J.L.– Achas que essa será uma das grandes dificuldades da interpretação desta ópera?

S.B.S. – Foi com certeza na altura. É uma obra que vive muito da interpretação mas tem que haver uma fronteira entre a pessoa e a intérprete. Isso não foi nada fácil, tanto que não consegui. O controlo emocional não em termos de dificuldade, mas de desafio, a continuação do diálogo que é fundamental....saber o que se poderá ter passado o que significa construir todo um passado...

J.L.– Achas que se trata de uma obra intemporal?

S.B.S. – Acho que não, porque não consigo abstrair-me da questão da telefonista, o que nos remete sempre para os anos trinta. Mas ao nível do conteúdo, é sim uma obra intemporal. Haverá sempre este tipo de mulheres que podem ser tão diferentes.....podemos ver aquela mulher de formas muito diferentes...depende de como imaginarmos o ex-amante. Se o virmos como uma pessoa decente e equilibrada que terminou a relação muito bem, poderá ser ela a desequilibrada. Mas por outro lado podemos considerar que é ele o desequilibrado. Este tipo de mulheres que sofre por amor e que continua a amar mesmo depois da separação, e mesmo sabendo que ele vai casar com outra, continua a querer estar com ele, e provavelmente nem se importaria que ele tivesse uma amante. Situações destas irão acontecer sempre. Ou então o amante que engana todas as mulheres e que as deixa, mas não totalmente...são histórias que se repetem ao longo dos tempos.

J.L.– No teu imaginário como descreverias a mulher? E o amante?

S.B.S. – Entendi-o como um homem decente que efetivamente terminou a relação mas que sabia que no fundo ela era uma pessoa desequilibrada e portanto fazia aquele telefonema para ver se ela se estava a aguentar ou a superar a angústia daquela situação. A ela via-a como uma mulher desequilibrada, extremamente carente, sem rumo, sem perceber o que ia fazer da vida a partir do momento em que ele a deixara. O que pensámos é que se tratava

de um cenário de uma mulher que já não saía há muito tempo, não recebia ninguém nem falava com ninguém, e portanto não sabia viver sem ele, tanto que tomou a decisão de se suicidar.

J.L.– O sentido do texto é claro ou dúbio?

S.B.S. – A primeira impressão é de que ela o está a maçar com pequenos problemas que o podem aborrecer, e por isso diz “*mon pauvre chéri a qui j’ai fait du mal*”...
O que não é claro são as frases do ex-amante.

J.L.– Que emoções atribuíste à primeira parte da obra, à parte da mentira, à valsa lenta,?

S.B.S. – Ansiedade, Irritação, nervosismo, insegurança por pensar que talvez não consiga falar com ele...Quanto à mentira, ela já a pressentia ...na altura encaramos esta parte como a verdade da situação. A partir desse ponto a protagonista expõe-se totalmente perante a evidência da situação. É o momento da viragem.

Relativamente à valsa, se bem me lembro é um dos momentos mais exigentes vocalmente. Cénicamente há um certo descontrolo, porque há uma catadupa de coisas que saem atropeladamente....mas apesar dessas palavras há um controlo vocal que se tem que ter. Associo a essa passagem a sofreguidão e a angústia descontrolada.

Quanto ao passado acho que é muito cor de rosa. É muito característico as pessoas que vivem um momento mau recordarem os bons momentos do passado. De alguma maneira essas lembranças atenuam a dor e adiam o desfecho negativo.

Sónia Alcobaça

(Teatro Nacional de S. Carlos – dia 10 de Novembro de 2013)

J.L.- Quando é que apresentou *La Voix Humaine* pela primeira vez? Qual foi a motivação que a levou ao estudo desta obra?

Eu fiz esta ópera uma vez com duas récitas no Centro de Arte Moderna da Gulbenkian. Integrou-se num curso de formação para encenadores de Ópera. Na altura houve vários cantores que fizeram audições para uma série de óperas. Eu fui seleccionada para fazer a *Voz Humana*. Na altura como era um curso de encenação todas as óperas eram feitas com piano. O Pianista foi o Hélder Marques e o encenador o José Lourenço. O contexto foi portanto profissional e simultaneamente académico.

J.L.- Descreva sucintamente a cena criada.

A ideia do José Lourenço era pegar noutra obra de Cocteau: *Le Bel Indiférent*. Ele fez uma fusão dessas duas obras. Apresenta *Elle* como uma cantora de ópera, que tem um período da sua vida em que passa por uma situação de ruptura amorosa. A forma como ela lida com essa sua vida íntima no seu dia a dia nos ensaios, na rua, toda aquela conversa por telemóvel, na própria casa, e depois de algum tempo as memórias da relação, o amor não só por esse homem mas também pela sua arte. É uma outra visão da *Voz Humana*. Não foi fácil de conjugar estas quebrar de quadros, mas recebi esta ideia muito bem. Gosto muito da versão tradicional, à época, num quadro só, mas gostei desta versatilidade e desta animação que também se pode por na obra. Pois na versão mais tradicional acaba-se por cair sempre em cores soturnas, no desespero, o que torna mais difícil a interpretação como também se torna difícil cativar quem está a assistir. Ter constantemente a mesma energia é doloroso para quem faz e para quem ouve. (embora seja essa a ideia...) Desta forma conseguimos criar uma paleta de cores que fugiu ao normal. E de facto a reacção do público também foi essa.

J.L.- Já que refere o lado do público, como é que foi a sua interacção com o público?

S.A. – Não sei se de facto o que senti teve a ver com o próprio espaço ser mais reduzido e o público estar muito perto. A minha acção era até ao público. Embora por vezes as luzes quebrassem essa relação. Mas sentia que as pessoas reagiam àquilo que iam vendo. É engraçado que por vezes até a própria tosse nervosa denunciava que estavam perturbados com o que viam ou ouviam. Por exemplo na passagem da cena para a rua, o Zé passava de bicicleta, e isso era muito inesperado portanto era um momento em que havia reacção do público. Foi toda uma mecânica complicada, pois cada vez que se mudava a cena tinham que mudar o piano.

J.L.- Que estratégias utilizou para a criação do discurso das personagens que não têm palavras atribuídas? (o amante, Joseph, a telefonista e os intrusos na linha telefónica).

S.A. – Foi um trabalho sempre em conjunto com o encenador. Demorou um mês a preparação desta obra. É um papel muito interessante não só por aquilo que interpretamos, mas também porque interpretamos outras personagens que estão do lado de lá. Temos que fazer acreditar ao público que estamos realmente a ouvir a voz de outras pessoas. Estamos a interpretar duas personagens simultaneamente. Por outro lado, a música ajuda imenso a isso, porque a própria música ilustra muito a voz do outro e a reacção que daí advém. Tirando a situação da amiga, do cão, do Joseph etc. Há sempre duas personagens: *Elle* e o amante.

J.L.- Como é que encarou a personalidade de Elle? E do amante?

S.A. – Eu encarei-a sempre como uma mulher muito independente. Mas lá está, isto à luz da nossa concepção. Não sei se ela teria pensado em levar a relação tão a sério. Mas não acho que ela fosse neurótica. Para mim era uma mulher tranquila, independente,

emancipada, mas que realmente sofre uma traição, e portanto vive isso com alguma intensidade. Mas não achei que fosse uma mulher possessiva, nesta leitura que fizemos.

J.L.- Na sua opinião o texto literário é evidente ou haverá partes em que a sua interpretação é dúbia? Tomo como exemplo a frase: “*Mon pauvre chéri a qui j’ai fait du mal*”

S.A. – Talvez simplesmente queira tirar-lhe a culpa. Ela mesmo sendo uma pessoa muito independente, ela amou-o. Nessa fase ainda tem um amor muito intenso por ele e também se sente culpada por a relação ter chegado àquele ponto, mas talvez ela queira só desculpá-lo, pelo amor que tem por ele.

J.L.- Já tinha sido espectadora desta obra antes de a estudar? Refira o contexto (teatral ou musical) e o reflexo emocional que teve em si.

S.A. - Já a tinha visto em cinema um filme a preto e branco com a atriz italiana Ana Magnani. Tinha visto também outra vez na Gulbenkian com a Felicity Lott. Acho que não é uma obra fácil de receber. Está muito interligada com o texto, mas é uma linguagem difícil de entrar no início, embora depois permaneça muito repetitiva. Ao mesmo tempo é assustador pensar como é que alguém pode aguentar todo aquele tempo de música, sozinha com um texto que nunca mais acaba e com muitas inflexões idênticas. Mas quando se começa a estudar a obra começa-se a encontrar um fio muito natural e tudo se encaixa e faz sentido. E só pode ser aquela onda melódica para se dizer aquilo. Ainda hoje quando vou ver alguma colega cantar a obra sei o texto todo de cor. É qualquer coisa que fica por estar tão bem escrito. Entranha-se e não nos abandona...é fantástico.

J.L.- Que idade tinha quando fez esta obra?

S.A. – Ora eu fiz isto há cinco anos, portanto teria 35 anos.

J.L.- Esta obra é por muitos considerada autobiográfica. Acha que é necessário a intérprete ter passado por situações semelhantes às da protagonista para a compreender e interpretá-la bem?

S.A. – Sim, sem dúvida. Julgo que sim, que deve ter alguma maturidade, para que tenha um certo peso e as cores certas. Não digo que tenha obrigatoriamente que passar por uma situação semelhante, mas tem que ter alguma experiência, Senão corre o risco de se tornar monocórdica.

J.L.- Considera tratar-se de uma obra intemporal? Porquê?

S.A. – Não considerava, mas agora considero. Lá está, porque dentro desta visão do próprio Zé Lourenço eu apercebi-me que é uma obra que pode ser vivida em qualquer época. Não tem que ser circunscrita à época em que foi escrita. Claro que na altura o telefone era uma novidade e tornou-se um acessório imprescindível a uma sociedade moderna, mas pela linguagem sempre acreditei que fosse uma coisa muito daquela época. E é bom saber que afinal é possível dar-lhe outro espaço, outra época, outra vivência.

J.L.- No decorrer desta obra há muitas indicações expressivas que remetem para o estado emotivo de *Elle* transpondo o sentido literário do texto. Que emoções atribuiu à primeira parte da obra: linhas cruzadas; à mentira; à confissão da tentativa de suicídio, às recordações do passado e ao final da obra?

S.A. – Nesta versão esses momentos eram intercalados com os momentos de ensaio musical com o pianista. Havia a profissional e a vivência dela numa situação que a deixava frágil no seu momento do ensaio. No início ela tentava fingir que nada se passava tentando disfarçar. Gradualmente ia deixando de encobrir. Relativamente à mentira, ela toma consciência de que as coisas não voltarão atrás. É um ponto de viragem. Até esse momento ela acredita nas suas ilusões. Aí senti uma revolta.

Na confissão do suicídio no dia anterior, ela assume a verdade esperando que ele assuma a dele. Para que ele não lhe atire à cara que ela está a mentir, ela diz a verdade esperando que ele também a diga. Ela puxa para ver até onde é que ele se revela. É um sentimento de profunda tristeza. Quanto às recordações felizes do passado eram uma forma de apaziguar um bocadinho a situação e dele se abrir mais. Pois na brincadeira é mais fácil a pessoa abrir-se na sua intimidade. Ela conhecia-o muito bem...eu sentia sempre que eram momentos de *coqueterie*, para aliviar a tensão do momento e talvez conseguir mais do lado de lá ou até maior compreensão, ou talvez voltar atrás. Eu acho que tudo isso é muito humano...não é atacando que eles voltam...tem que se ter algum charme também.

O final da obra eu vi-o como uma resignação. Já não via mais solução. Era duro mas a vida é assim. Lá está, era uma leitura em que nesta altura se revivia o passado, e portanto as feridas já não estavam tão abertas. Foi um passado que deixou alguma mágoa...mas era diferente do que se estivesse a vivê-las naquele momento. As emoções são diferentes, se, se estiver a viver as coisas no momento ou se nos referir-mos a elas como passado. Portanto não foi a tal morte..

J.L.- Como chegou a essas conclusões e que relações estabeleceu entre a escrita musical, o perfil da personagem e as indicações expressivas?

S.A.- Cheguei a essas conclusões em conjunto com o Zé Lourenço, mas as indicações expressivas foram importantes sem dúvida. Nós tentamos cumprir ao máximo a partitura.

J.L. - Na sua opinião o texto literário é evidente ou haverá partes em que a sua interpretação é dúbia? Tomo como exemplo a frase: “*Mon pauvre chéri a qui j’ai fait du mal*”. Como interpreta esta frase?

S.A. - Sem dúvida que há sempre um segundo sentido ou outros segundos sentidos nas coisas que ela diz. Lá está....isto tem uma carga muito humana. E é incrível que quando isto foi escrito para a Denise Duval ela própria tinha passado por uma situação destas. Há

uma riqueza humana que esta obra encerra que é realmente cativante. É difícil de explicar detalhadamente aquilo que se sente quando se faz, e depois também depende muito de pessoa para pessoa, das vivências que se tem, da leitura que se faz do texto. Mas o texto é muito rico e leva-nos a descobrir facilmente o caminho, porque tem lá muita coisa; tem muitos pormenores até de experiências que possamos não ter mas que nos dá outra dimensão da emoção.

J.L.- Ao representar a personagem nos seus múltiplos estados emotivos que aspectos tomou em consideração? – O gesto, o olhar, o movimento, a retórica? Até que ponto considera que esses elementos ampliam a emoção e a projectam no espaço?

S.A.- Isto é um trabalho de construção que leva muito tempo e tem várias fases. No final acaba por ter várias camadas. Passando primeiro por conhecer bem o texto e definir estratégias de resposta do outro lado. Escrevemos o texto, eu e o Zé, e tentamos perceber o porque daquelas respostas e do que é que eles estavam, a falar. Portanto foi toda essa pesquisa, tentar exprimir fisicamente aquilo que ela ouvia do outro lado da linha, porque há sempre uma reacção, não só vocal, mas também física. Depois, conhecer bem com o pianista o percurso melódico, as construções, os efeitos, até onde se pode chegar...dai também a liberdade do tempo. O próprio pianista também tem que conhecer muito bem a obra. Tem que saber respirar quando nós precisamos de respirar, tem que sentir o que nós estamos a sentir. Portanto foi um trabalho a três muito intenso. Aos poucos vai-se descobrindo o que é importante: há momentos em que é mais importante a palavra, há momentos em que é mais importante o movimento, outros em que é mais o olhar....outros em que é simplesmente uma marcação estilizada. Isto é que representa a riqueza desta obra e por isso também é preciso muito tempo para que se consiga uma linha que ligue tudo isso. Não podem ser sempre coisas estanques. Falo do cantor e do pianista. Nós funcionávamos como um só. Pois até quando ela esta calada há um discurso. Há um entrelaçar de muita coisa ajustado a cada momento e conseguir que tudo funcione como uma respiração entre uma e outra cena.

J.L.- Que importância atribuiu aos silêncios expressos na partitura e como é que se articulou com o pianista nesses momentos?

S.A. – Nós consideramos sempre esses momentos como o discurso dele. Para já começamos por fazer ensaios onde não havia obstáculos cénicos. Portanto houve uma proximidade visual que ajudou imenso. Depois foi um trabalho intensivo. Por fim o próprio Hélder está farto de trabalhar com cantores e sabe bem o trabalho que tem que se fazer. E portanto só mesmo no final é que tínhamos os painéis, mas incrivelmente tudo correu bem sem dessincronizações. Há intenções que ficam automatizadas. Foi nesse trabalho que assentamos.

J.L.- Ao longo do seu contacto com a obra houve alguma gravação que para si fosse uma referencia?

S.A. – Sim, a da Denise Duval.

J.L.- Considera tratar-se de uma obra escrita para algum tipo de voz feminina, ou pelo contrario, qualquer tipo de voz feminina a poderá potencialmente interpretar desde que compreenda a sua essência?

S.A. – Para já tem que se ter um dó, não é?... Mas eu acredito que realmente a voz de soprano seja a mais indicada, porque é uma voz que demonstra um pouco mais de fragilidade. A voz de meio soprano ou contralto já é demais. É demasiado presente e demasiado carnal, demasiado possante para fazer este papel, a não ser que tenha a capacidade de ter um timbre mais claro e brilhante. Um soprano lírico, acho que sim, porque dá toda a carga dramática mas também dá a leveza da fragilidade, e tem um leque de cores variado.

J.L.- Ao longo do estudo da obra e a da interpretação houve momentos em que recorresse às suas vivências pessoais?

S.A. – Sim também. As nossas emoções estão lá sempre, não é?...para me poder colocar numa situação destas tenho também de invocar algumas memórias emotivas. É impossível interpretar um papel sem procurar essas emoções em nós próprios. Como é que nós sentimos em determinadas situações, mas também tentar perceber como é que sentem outras pessoas nas mesmas situações. Tentar perceber que sentimentos nutrem nesses momentos. Acho muito importante mesmo. É impossível estas coisas sem ter um perfil emocional próprio. É impossível fazer-se “*en passant*” tudo...

J.L.- Sendo uma obra tão forte em que as emoções mais extremas estão sempre presentes, houve momentos ao longo do seu estudo em que a emoção atrapalhasse a vocalidade?

S.A. – Há sempre momentos assim no período de construção. Há momentos e há dias e dias...há dias em que se está mais optimista, mais pessimista, mais alegre, mais triste....de facto há algumas situações em que as lágrimas vêm aos olhos, mas faz parte do trabalho do cantor não deixar que a voz se deixe influenciar pela parte emocional....é sempre um equilíbrio que tem que existir. Mas também há dias em que é preciso deixar ir para encontrar as verdadeiras emoções, porque senão acaba por ser tudo artificial, e não pode ser....mas depois é preciso esse fôlego e não deixar descambar....aconteceu-me por vezes chorar, sim, nas partes em que ela tomava consciência que a situação era injusta. Vinham-me as lágrimas aos olhos. Isso também é bom para o público, pois ele também, se deixa envolver mais facilmente com a obra. Mas acho que primeiro está a obra e nós vamos atrás.

Anexo II

La Voix Humaine em Portugal

Notícias de Imprensa

Diário de Lisboa 6. Fevereiro - 1960

TEATROS E CINEMAS

«A voz humana» e «A igreja do mar», em S. Carlos

«A voz humana», mais exactamente «La voix humaine», de Francis Poulenc, sobre texto de Jean Cocteau, dois claros e ricos espiritos do luminoso Paris, subiu ontem, à noite, ao palco de S. Carlos, para nos deixar uma memorável exaltação da arte francesa. O drama de Jean Cocteau é uma figuração actual duma das grandes tragédias femininas eternas, a mulher que, apesar de jovem e bonita, é abandonada pelo homem a quem ama apaixonadamente. No homem amado depõe esta mulher todo o interesse, toda a razão da vida, e, como não criou responsabilidades e, na sua dádiva perfeita, não quis representar ela uma responsabilidade, a sua tragédia eleva-se ao talhe dum bloco só e à sublimidade da tragédia da antiga Grécia. Cocteau condoeu-se da grande tormenta passional, ou quis sublimá-la, ou empenhou-se em resolver um problema de bom teatro reduzido a um só personagem? O que é certo é que «La voix humaine» é um harmonioso conjunto de tudo isso; e quando parece que a musica viria estragar, ou, pelo menos, beliscar essa harmonia da palavra, do gesto e da máscara, acontece, pelo contrário, que Francis Poulenc, o «enfant gâté», o «enfant terrible», sabe ser tão maleável e tão inteligentemente compreensivo que a associação do texto verbal com o texto musical nos parece inseparável; o texto de Cocteau é integralmente valorizado pelos vários tipos de recitativo a que Poulenc recorre para a personagem, e a orquestra comenta a par e passo tudo o que a voz exprime, ou sugere, ou subentende. E é por si só um deleite a orquestração de Poulenc; exprime violências sem se violentar, delírios sem delirar. Quanto à velha guerra contra o impressionismo, nada subsiste; a perfeição com que a inflexão musical se casa com a inflexão da palavra, os processos harmónicos que melhor exprimem uma sensorialidade amorosa exacerbada, num plano de finura que não abdica de elevação e subtilíssima finura, fazer reviver automaticamente Debussy e Ravel.

A este triunfo duma obra que só não terá a nossa maior simpatia porque nada tem (nem pode ter, nem pode querer ter) com a comunidade humana colectiva, está associada a interpretação de Denise Duval que, há menos dum ano ainda, criou o papel, e, também, a colaboração da Orquestra Sinfónica Nacional, sob a direcção do maestro António de Almeida, que voltou a Portugal para encarregar-se deste único espectáculo, e que soube integrar-se na partitura e no seu ritmo. Num cenário de concepção perfeita, (de Jean Cocteau também), dilacera-se a figura da intérprete de cena, um farrapo que passa por todos os graus da ternura, da aflicção, da dor, sem perder nem um momento a graciosidade dos movimentos, a elegância da silhueta, a fina beleza do rosto frágil, lavado em verdadeiras lágrimas; e a cantora não é menos perfeita na sua arte —, pois tudo o que traduz vocalmente é exactamente notado por Poulenc; abrindo, por momentos, voo em explosões de rasgado lirismo, só acessíveis a uma verdadeira cantora formada na melhor escola. Não sabemos a quem é dedicada a partitura, mas Cocteau e Poulenc bem podem tê-la dedicado a Denise Duval.

* * *

«A IGREJA DO MAR», DE FREDERICO DE FREITAS, E «A VOZ HUMANA», DE POULENC, NO S. CARLOS

A ópera em um acto de Francis Poulenc intitulada «A Voz Humana», que preencheu a primeira parte da recita de ontem no S. Carlos, é obra recente cuja estreia absoluta se deu há um ano apenas.

O libreto, de Jean Cocteau, exige só uma personagem: a mulher separada do amante, que espera ainda o seu telefonema e que de facto o recebe. O fio telefónico é a última ligação que lhe resta com o homem a quem ainda quer.

Praticamente, toda a acção se resume na conversa entre ambos, mas de que ouvimos só a parte dela — e comentários da orquestra a sublinhar a dele. A indispensável variedade, para evitar a monotonia, faz-se de interferências de linhas, de interrupções irritantes, e, num outro plano, de um sem-número de cambiantes psicologias da personagem, a que correspondem os seus contínuos movimentos e cujo poder teatral cresce desde o momento em que descobre que ele lhe mentiu.

O mesmo é dizer que se requer uma grande intérprete. E foi uma grande, uma extraordinária intérprete quem esteve ontem no S. Carlos: Denise Duval, a criadora do papel é de tal sorte conhecedora dele que não necessita de ponto.

Que perfeitíssima dicção e que fino sentido musical em tudo, inclusivamente nos silêncios! A voz é muito bonita e susceptível de tomar volume, conservando a qualidade. E a representação teatral subiu ao mesmo grau admirável.

Não podia tão pouco desejar-se melhor a colaboração importantíssima do maestro. António de Almeida não se limitou a economizar excelentemente as sonoridades da orquestra, para que ficasse transparente a palavra. Integrou-se na partitura, realizou o pensar e o sentir de Francis Poulenc, o que significa ter documentado o drama com uma flexibilidade efectiva, entre comovida eterna, passando eventualmente perto de uma delicada ironia.

Na segunda parte do espectáculo tivemos acontecimento de outro modo importante para nós, portugueses: a estreia absoluta, na versão teatral, da ópera radiofónica «A Igreja do Mar» de Frederico de Freitas.

Conhecíamos a música e antevimos a extrema dificuldade da sua adaptação a cena operática. O caminho que se escolheu para a solução do problema foi, se não estamos em erro, o mais arriscado.

O libreto de Pedro Lemos inspira-se numa lenda dos pescadores de Tróia, perto de Setúbal. A igreja, construída pelo moçárabe, foi inundada pelo oceano como castigo aos sarracenos infligido por Deus. Conserva-se intacta no fundo da água, mas ruirá quando alguém pecar dentro dela. É o que sucede quando Gil e a sua companheira se beijam numa primeira revelação do amor. Porém, diz a lenda que tiveram a redenção do Céu.

O perigo de uma concepção naturalista está, mais do que na extensão dos monólogos e na escassez de acção sobre o palco, no choque entre o fantástico e o real. E revela-se mesmo quando a encenação é tão estruturada como o foi ontem a de Pedro Lemos, os cenários, luzes e arranjos de cena tão sugestivos como os de Alfredo Furiga.

Em nosso entender, a solução deveria ter-se procurado numa linha de teatro sintético moderno, com o mínimo de figuração do real, projectando tudo numa esfera abstracta e concebendo a movimentação de solistas e coro a maneira de oratória «con gesto», como diria Monteverdi.

O valor musical da obra, que é bem digno de um compositor de primeira plana, ter-se-ia imposto assim mais convincentemente à generalidade do público, até porque Frederico de Freitas prescinuiu corajosamente da boniteza acucarada a que muitos ouvidos são especialmente sensíveis.

Pelo nosso lado, voltámos a admirar as muitas virtudes da partitura que já nos haviam chamado a atenção. É fundamentalmente o sólido conhecimento do ofício do compositor, que se traduz sempre, de princípio a fim, seja nas complexas sobreposições contrapontísticas com o coro, seja no emprego dos timbres da orquestra (onde em piano tem intervenções preciosas), seja ainda numa simples escolha de tonalidade ou na articulação dum ritmo.

O tratamento da palavra é genuinamente musical. É certo que as vozes são tapadas pela orquestra com alguma frequência, mas tal era de esperar de uma obra concebida para microfones. Aliás, também sucede isto em muitas óperas mesmo óperas.

No desempenho, Alvaro Malta tornou a dar excelentes provas vocais, e esteve bem em cena, como habitualmente, mas surpreendeu-nos pela sua dicção muito menos inteligível no português do que no italiano e no alemão. Pareceu-nos que o prejudicou, neste capítulo, a preocupação de escurecer a voz.

Armando Guerreiro, Laura Lima, Hugo Casals e Maria Cristina Castro equivaleram-se num plano de artistas profissionais. Deixaram-nos agradável impressão as intervenções de Domingos Marques.

Em grande destaque estiveram o coro, cuja parte é extensa e difícil, e a Orquestra Sinfónica Nacional, esta não só na «Igreja do Mar» como na «Voz Humana».

Os aplausos e chamadas no fim da recita englobaram todos os colaboradores, focando porém principalmente Frederico de Freitas, que dirigiu. Prémio inteiramente merecido por um artista cujo nome ficará na história da música portuguesa e que acabava de apresentar um trabalho eminentemente sério. — J. F. B.

Assistiu ao espectáculo o sr. Presidente da República.

Seculo

6- Fevereiro 1960

7 — II — 1960

MUSE

AS ESTREIAS DE «A IGREJA DO MAR», DE FREDERICO DE FREITAS, E DE «A VOZ HUMANA», DE POULENC

A direcção do Teatro de S. Carlos prosseguindo na orientação, digna de todo o elogio, de nos proporcionar o conhecimento de novas óperas portuguesas da autoria de compositores cujo passado artístico represente, só por si, uma garantia, levou agora à cena *A Igreja do Mar*, ópera radiofónica de Frederico de Freitas, sobre libretto de Pedro Lemos, que foi também o encenador. Mas precisamente por a obra se destinar à rádio, o empenhamento não era de fácil solução. A pouca acção do libretto, que ao microfone não deve constituir inconveniente de maior, tornou-se demasiado sensível no palco, e a tentativa de conjugar o irreal da lenda com uma encenação de fundo realista não se nos afigurou como o melhor caminho para se atingirem os resultados desejados. E os cenários, embora cuidados, nem sempre nos convenceram inteiramente. O terra-a-terra de certas frases também não deixou de nos chocar, sobretudo ditas por «Gil», personagem eminentemente poético. Quando «Maria» mostra o desejo de ir ver a Igreja do Mar, pareceu-nos ouvir «Gil» responder: «Louvável intento». Isto não falando já de palavras que não podem considerar-se muito boas para o canto, como, por exemplo, «intacta» e «sumptuosos».

Mas a responsabilidade de tais pormenores pouco felizes não cabem a Frederico de Freitas. Aquilo que se lhe deve — a música — mostrou-se, da primeira à última nota, de superior qualidade. O tratamento primoroso das partes confiadas aos coros, a desenvoltura e clara polifonia, a instrumentação, de belos efeitos de sonoridades, tudo nos revela a presença de um compositor sério, que sabe a fundo do seu «métier», se libertou, quase por completo de influências estranhas e encontrou, finalmente, aquela unidade de estilo que é apanágio do artista criador na plena maturidade. E visto termos falado em seriedade, não queremos deixar de louvar Frederico de Freitas por não haver sacrificado ao êxito fácil, evitando uma linguagem grandiloquente e não empregando melodias mais ou menos banais. No entanto, a sensibilidade artística e até humana do nosso ilustre compatriota ficou bem patente nesta obra, nomeadamente nos duetos de «Maria» e «Gil» e no momento em que a orquestra intervém, sózinha, quando os dois jovens adormecem junto do mar.

Frederico de Freitas soube também rodear-se de um excelente grupo de cantores portugueses. Voltámos a admirar as lindas vozes de Alvaro Malta e de Hugo Casais, a doçura do timbre de Maria Cristina Castro e o brilho vocal de Armando Guerreiro, o qual se distinguiu ainda pela claríssima dicção. Laura Lima confirmou a boa opinião que sempre formámos a seu respeito e Domingos Marques evidenciou tão reais dotes de cantor, que não podemos furtar-nos a lastimar que ele os não tenha, até agora, aproveitado mais cabalmente.

O coro, a quem coube pesada responsabilidade, prestou, mais uma vez, uma grande prova de profissionalismo revelando ainda o excelente trabalho de Mário Pellegrini, sempre bem secundado por Carlo Pasquali. E não deixa de vir a propósito salientar os bons resultados da estadia, entre nós, do casal Pellegrini, ao qual se deve, também, a formação de cantores como Alvaro Malta, Maria Cristina Castro e Armando Guerreiro.

A Orquestra Sinfónica Nacional portou-se à altura das circunstâncias, sendo dirigida com perfeita segurança pelo autor.

Consta-nos que Frederico de Freitas está a terminar uma nova ópera, destinada, originalmente, à cena. Esperamos ter ocasião de aplaudir, na próxima temporada de S. Carlos, mais este trabalho de um dos maiores compositores portugueses contemporâneos a quem o público acaba de prestar justiça.

Francis Poulenc, o feliz autor dos *Dialogos das Carmelitas*, levada há dois anos em S. Carlos com um esplendor inesquecível, deu-nos agora uma nova ópera, escrita sobre a conhecida peça *La Voix Humaine*, de Jean Cocteau. E eis como uma obra que vive, apenas, da presença de uma mulher no palco, se reveste de espantoso intensidade e autêntico dramatismo. Uma conversa ao telefone, que dura aproximadamente 40 minutos, conversa de que ouvimos somente as palavras proferidas pela mulher a quem o homem amado abandonou, mas que ainda lhe fala pela última vez, é mais do que suficiente para estabelecer uma tensão que nunca esmorece, antes aumenta progressivamente, para atingir o máximo quando a protagonista morre, agarrada ao fio telefónico, esse fio que é «le dernier qui me rattache encore à nous». E os meios empregados por Poulenc são, afinal, aparentemente simples. Nada de grandes expansões orquestrais ou vocais. O autor deu o maior realce às palavras, empregando um meio-recitativo, e não encobrindo nunca a voz com explosões da orquestra. Mas o lirismo, tão característico da produção de Poulenc, não deixa de se sentir bem vivo, sempre que o libretto o permite. Assim, por exemplo, quando a protagonista diz: «Souviens-toi du dimanche de Versailles?...» E adiante, quando ela conta o seu terrível sonho, sonho que, afinal, não era mais do que a realidade, uma expressão autenticamente dramática, embora como que contida, irrompe, sobretudo, com estas pala-

Anexo III

Excertos ilustrativos da grande massa orquestral

8 *très lent* *Presser* 9 *prendre 2^e Flute* 9

Picc

Fl

Hrb

C.A.

Clar

Cl.B.

Bons

Cors

Trp

Trb

Tuba

Timb

xylo

Hpe

mf *mezza-voce*
Al-lô, c'est lui? oui, très bien.
Pronto seitu? Si benissimo.

8 *très lent* *Presser* 9

Vons

Alt

Vc

C.B.

R.1612

Ex. 1 – sem texto (comp. 45-46).

20

Picc

Fl

Hrb

C.A.

Clar

Cl.B.

Bons

Cors

Hrpe

Un peu dur... Je comprends. Oh! mon chéri, ne t'excuse pas, c'est très naturel et c'est
Dolore-so... Ti capisco... Ma no te so-ro, non ti scusare, è mol-to normale: so-no

20

Wons

Alt

Vo.

C.B.

12.9512

Ex. 2 – “Oh, mon chéri ne t'excuse pas, c'est très naturel” (comp. 119-121).

[26] Doucement voluptueux, très calme

Picc
Fl
Htb
C.A.
Clar
Cl.B.
Bons
Corns
Tuba
Hpe

*Sou- viens - toi du di- man- che de Ves- sail - les et du pneu- ma -
Non ri - cor - di che fu quel- la do - me- ni- ca quan- do andam- mo a Ver-*

[26] Doucement voluptueux, très calme

Vons
Alt
Vc
C.B.

R.1612

Ex. 3 - "Et du pneumatique" (comp. 157).

Ex. 3' - "'Et du pneumatique..." (comp. 158).

27

En animant (très librement)

Picc
Fl
Htb
C.A.
Clar
Cl.B.
Bons
Cors
Trp
Trb
Tuba
Hpe
Vons
Alt
Vc
C.B.

sourd. *f* *pizz.** *arco*

En animant (très librement)

** pizzicato frappant la touche*

R.1612

- ti - que. Ah! a-lors! C'est moi qui ai voulu ve nir, C'est moi qui'ai fer mé la bou che,
- sail - les. Si! Al-lo-ra! Son io che vol-lian dare là, e non vol-li a - scol-tar - ti,

Ex. 3' - "'Et du pneumatique..." (comp. 158).

Anexo III: Excertos Ilustrativos da grande massa orquestral

38

cedez

Fl
mp
2. *prendre place.*
p
bb
long

Hfb
mp
p
bb

C.A.
mp
p
bb

Clar
mp
p
bb

Cl.B.
mp
p
bb

Bons
p
p
bb

Cors
p
p
bb
long

Timb
p
p
bb
long

Hpe
p
p
bb
long

(con civetteria)
(coquette)
f
long

sur le buvard, des pro - fils, des cœurs, des étoil les.
sopra un foglio, pro - fi - li, cuori e stelle.

Ah! tu ris!
Ah! tu ridi!

j'ai des yeux à la place des o - reil - les.
Ho due oc-chi al posto delle o - rec - chie.

cedez

Vons
p
p
bb
long

Alt
p
p
bb
long

Ve
arco
div.
p
pizz
arco
p
bb
long

C.B.
p
p
bb
long

R.1612

Ex. 5 - “*Ah tu ris! J’ai des eux à la place des oreilles...*” (comp. 235-238)

R.1612

389

390

Ex. 7 – “*Écoute mon amour*” (comp. 354-356)

56 **[5H]** subito molto lento

Picc. Fl. Htb. C.A. Clar. Cl.B. Bons. Cors. Hpe.

(très calme et expressif) *p* très librement

C'est parce que je viens de te mentir - là, au télépho-ne, depuis un quart d'heure, je te
 è che questa volta in-ve-cetito mentito, qui, al telefo-no, è da un quarto d'ora che

[5H] subito molto lento

Vons. Alt. Vc. C.B.

stez sourd.

R.1612

Ex 8 – “C’est parce que je viens de te mentir” (comp. 360-362)

60

Céder 58 Plus calme

Picc *molto* *pp*

Fl *molto* *pp*

Htb *molto* *pp*

C.A. *molto* *pp*

Clar *molto* *pp*

Cl.B. *molto* *pp*

Bons *molto* *pp*

Cors *molto* *pp*

Trp *molto* *pp*

Trb *molto* *pp*

Tuba *molto* *pp*

Timb *molto* *pp*

Hpe *molto* *pp*

fol - - - le!
paz - - - za!

Céder 58 Plus calme

Vons *molto* *pp*

Ait *molto* *pp*

Vc *molto* *pp*

C.B. *molto* *pp*

A-lors j'ai mis un manteau
Al-lo - ra ho messoum soprabito
Plus calme

Ex. 9 – “Je devenais folle” (comp. 389-391)

[illegible]

393

49 Molto agitato 50 Très calme 51

Picc. *très long* *Piccolo prend 2^e Fl.*

Fl.

Htb.

C.A.

Clar.

Cl.B.

Bons.

Cors.

Trp. *soli*

Trb.

Tuba.

Timb.

Xylo.

(riattacca il ricevitore)

très long (Trilla il telefono)
(on sonne)

Al-lô! ah! ché-ri, c'es-t-loi?
Pronto! Ah! ah! caro sei-tu?

49 Molto agitato 50 Très calme

Vons.

Alt.

Vc.

C.B.

Mettez sourd.

Mettez sourd.

Mettez sourd.

Mettez sourd.

R 1612

Ex.11 – Sem texto (comp. 491-493)

Anexo III: Excertos Ilustrativos da grande massa orquestral

80

cedez *Calme et décidé*

C.A. *si, mil'foismieux. Si tu n'avais pas appelé, je serais morte.*
si, molto meglio. Se tu non m'avessi chiamata, sarei morta.

Vc

73 Plus vite mais pas trop
très lyrique

C.A. *mf*

Clar *p*

Cl.B. *p*

Bons *mf*

Cors *1^{re} mf*

Hpe *mp*

73 Plus vite mais pas trop
très lyrique

Vons *p*

Ait *Solo p*
Altri

Vc *Solo p*
Altri

C.B. *p*

*Par-don-ne-moi, je sais que cette scène est in-
 Per-do-na-mi. Com-pren-do che questa sce-na è in-*

D. 1018

Ex.12 – “Pardonne moi, je sais que cette scène est intolérable” (comp.509)

Picc

Fl

Hrb

C.A.

Clar

Cl.B.

Oms

Cors

Trp

Hpe

Vons

Alt

Vc

C.B.

fa-lé-ra -- ble el que tu as bien de la pa-tien -- ce.
- tol-le-ra - bile e chetu hai mol-ta pa-zien -- za,

Ex.12'' – "*Pardonne moi...*"

Anexo III: Excertos Ilustrativos da grande massa orquestral

The musical score is for a large orchestral work, specifically an excerpt titled "Pardonne moi...". It features a full orchestra and vocal soloists. The orchestration includes Piccolo, Flute, Horn, Clarinet, Bassoon, Trombone, Trumpet, Tuba, Timpani, Harp, and various vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass). The score is written in French and Portuguese. The lyrics are:

Mais ————— comprends - moi, je souf - fre, je souf - fre
 Ma ————— cer-ca di ca-pir - mi: io sof - fro

The score is divided into measures, with the vocal parts entering in the third measure. The orchestral parts are written in French, and the vocal parts are written in Portuguese. The score is a page from a larger manuscript, with the page number 397 at the bottom right.

Ex.12''' - "Pardonne moi..."

en cédant

27. Trés Calme et delendo

Picc. Fl. Htb. C.A. Clar. Cl.B. Bsns. Cors. Timb. Hpe.

mf
et malgré tout, on est ve l'id par le lélé pho - ne.
e malgrado tutto noi siamo uniti da quest'apar - chio.

pp (l'ensemble chuchote)
Parce que tu me par - les,
per - ché tant par - le,

28. Trés Calme et delendo

Vons. Alt. Vo. C.B.

mf *mf* *mf* *mf*
pizz. *mf* *pizz.* *mf*
acc. *acc.* *acc.* *acc.*

Ex.13 – “*Parce que tu me parles*” (comp. 531-532).

Anexo III: Excertos Ilustrativos da grande massa orquestral

- vez ri-di-cu-les, pouzquoi per-dez vous vo-tre temps au lieu de rac-cro-cher?
tro-va ri-dico-li, co-sa per-de tem-po in - ve - ce di to-gliersi di mezzo?

85 En animant beaucoup

Picc. *prendre 2^{de} Rôle*

Fl.

Htb.

C.A.

Clar. *sol*

Bons.

Cors. *a 2*

Trp.

Trb. *Tuba*

Timb.

Hpe.

85 En animant beaucoup

Vons. *f pont*

Alt. *pont*

Vc.

C.B.

div. b^{te}

nat. b^{te}

nat. b^{te}

Oh!

Ne te fâche pas...

Ma nante la prendere...

R. 1612

Ex. 15 – Sem texto (comp. 612)

R 1642

401

Anexo III: Excertos Ilustrativos da grande massa orquestral

Fl *p cresc.*

Htb *p cresc.*

C.A. *p cresc.*

Clar *mf*

Cl.B. *mf*

Bons *mf*

Cors

Trp

Trb

Tuba

Timb

Hpe

convaincre ceux qu'on a - do - rail, en les embrassant, en s'accrochant à eux. Un regard pouvant
 convin - ce - re chi sia - ma - va abbracciandolo e aggrappandosi a lui. 90 U - no sguardo po-

Vols *p cresc.*

Alt *p cresc.*

Vc *p cresc.*

C.B. *p cresc.*

R.161?

Ex.17 – “Un regard pouvait changer tout...” (comp. 652)

cedez

Fl

Htb

C.A.

Clar

Cl.B.

Bons

Cors

Trp

Trb

Tuba

Hpe

changer tout.
-tèva cambiar tutto.

Mais avec cet ap-pa-reil, ce qui est fi-ni est fi-ni.
Ma conquête ap-pa-recchio, u-na volta fi-nita è fi-nita.
cedez

Vons

Alt

Ve

C.B.

403

Anexo III: Excertos Ilustrativos da grande massa orquestral

412

très violent et vite

Bien lent

cédez

très long

Fl

Htb

C.A.

Clar

Cl.B.

Bons

Cors

Trp

Trb

Tuba

Timb

Hpe

Vons

Alt

Ve

C.B.

Bien sûr, tu es fou! Mon amour, mon cher amour!

très violent et vite

Bien lent

cédez

très long

R.1612

Ex. 18 – “Bien sûr, tu es fou! Mon amour, mon cher amour!” (comp.706-710)

Anexo III: Excertos Ilustrativos da grande massa orquestral

Fl

Htb

C.A.

Clar

Cl.B.

Bons

Cors

Trp

Trb

Tuba

Timb

Hpe

Vons

Alt

Vc

C.B.

Je suis for-te. Dépêche-toi. Vas-y, coupe, coupe vi-te! Je So-no for-te, ...andiamo sbrigati... Va via... taglia... taglia pre-sto! Io

très violente

comme un cci

103

R 1612

Ex. 19- "Je suis forte, dépêche-toi. Va-sy coupe, coupe vite" (comp. 769-772)


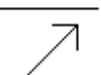

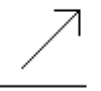

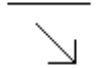






Handwritten musical score for the song "Je t'ai - me, io'ta - mo" by Maurice Strakosky. The score is written on ten staves, with the vocal line on the top staff and piano accompaniment on the bottom staves. The music is in 4/4 time and features various dynamic markings such as *f*, *p*, *pp*, and *fpp*. The lyrics are in French and are written below the vocal line. The score includes a "Picc." marking at the beginning and a "solo" marking later on. The page number "423" is visible in the top right corner.

Ex. 19' – "T'aime" ^{R 1612} (comp.773-777)

Anexo IV

Grelha com a
tipologia das frases melódicas

Anexo III: Excertos Ilustrativos da grande massa orquestral

1		- Frase ascendente que não começa nem acaba no extremo do âmbito.
2		- Frase ascendente que não começa no extremo grave mas que acaba no extremo agudo
3		- Frase ascendente que começa no extremo grave e termina no extremo agudo
4		- Frase ascendente que começa no extremo grave mas não termina no extremo agudo
5		- Frase descendente que não começa nem termina no extremo do âmbito
6		- Frase descendente que começa no extremo agudo mas não termina no extremo grave
7		- Frase descendente que começa e termina no extremo do âmbito
8		- Frase descendente que termina no extremo grave
9		- Frase recto tonos que não começa nem termina no extremo grave ou agudo
10		- Recto tonos que começa no extremo agudo
11		- Recto tonos que começa no extremo grave termina no extremo agudo
12		- Recto tonos que começa o extremo grave do âmbito

Tipologia das frases melódicas (Melo, Virgílio)

Anexo V

Powerpoint – 5 Excertos de *La Voix Humaine*

(Duval 1970); (Migenes 2009);
Farley (2006)
(Suporte Digital)

Anexo VI

Gravação da peça para teatro
interpretada por Berthe Bovy
(Suporte Digital)

Anexo VII

Partitura para Canto e Piano

LA VOIX HUMAINE

La scène, réduite, représente l'angle d'une chambre de femme ; chambre sombre, bleuâtre, avec, à gauche, un lit en désordre, et, à droite, une porte entr'ouverte sur une salle de bains blanche très éclairée.

Devant le trou du souffleur, une chaise basse et une petite table : téléphone, lampe envoyant une lumière cruelle.

Le rideau découvre une chambre de meurtre. Devant le lit par terre, une femme en longue chemise étendue, comme assassinée. Silence. La femme se redresse, change de pose et reste encore immobile. Enfin, elle se décide, se lève, prend un manteau sur le lit, se dirige vers la porte après une halte en face du téléphone. Lorsqu'elle touche la porte, la sonnerie se fait entendre. Elle s'élance. Le manteau la gêne, elle l'écarte d'un coup de pied. Elle décroche l'appareil.

De cette minute elle parlera debout, assise, de dos, de face, de profil, à genoux derrière le dossier de la chaise-fauteuil, la tête coupée, appuyée sur le dossier, arpentera la chambre en traînant le fil, jusqu'à la fin où elle tombe sur le lit à plat ventre. Alors sa tête pendra et elle lâchera le récepteur comme une pierre.

Jean Cocteau
de l'Académie Française

NOTES POUR L'INTERPRÉTATION MUSICALE

1. - Le rôle unique de LA VOIX HUMAINE doit être tenu par une femme jeune et élégante. Il ne s'agit pas d'une femme âgée que son amant abandonne.
2. - C'est du jeu de l'interprète que dépendra la longueur des points d'orgue, si importants, dans cette partition. Le chef voudra bien en décider minutieusement, à l'avance, avec la chanteuse.
3. - Tous les passages de chant, sans accompagnement, sont d'un tempo très libre, en fonction de la mise en scène. On doit passer subitement de l'angoisse au calme et vice versa.
4. - L'œuvre entière doit baigner dans la plus grande sensualité orchestrale.

Francis Poulenc

COMPOSITION DE L'ORCHESTRE

2 Flûtes (et pte Flûte)
1 Hautbois
1 Cor anglais
2 Clarinettes en si^b
1 Clarinette basse
2 Bassons
2 Cors en fa
2 Trompettes en ut
1 Trombone
1 Tuba
1 Batterie
 Timbales
 Cymbales
 Tambour de basque
 Xylophone
1 Harpe
1^{ers} violons
2^{ds} violons
Altos
Violoncelles
Contrebasses

Durée approximative 40 minutes

Le rôle unique de LA VOIX HUMAINE a été créé
à Paris : Théâtre National de l'Opéra-Comique et
à Milan : Teatro alla Scalla, en février 1959,

par

DENISE DUVAL

dans la mise en scène et les décors

de

JEAN GOCTEAU

à
Daisy et Hervé Dugardin
tendrement

La voix humaine

Tragédie lyrique en un acte

Texte de
JEAN COCTEAU

Musique de
FRANCIS POULENC
(1958)

Lent et angoissé

1 *strident* *RIDEAU*

PIANO *ff*

5

8 *courte* *sans presser* *presser* *long*

12 *Très calme* *a Tempo I?*

pp *ff*

2

17 **4** **5** *Très agité*
(on sonne) *ff violent*

Più mosso *Xylo* Al-lô, al.lô,

21

Mais non, Mada - me, nous sommes plusieurs sur la ligne, raccrochez,

brusque ff

24

Vous êt' avec une a-bon-née Mais, Ma-da-me, raccrochez vous-mêm'

27 *au comble de la violence*

Al.lô, Mad'moisel'! Mais non, ce n'est pas le

R. 1614

30 3

docteur Schmit. Zé.ro huit, pas zé.ro sept. Al.lô!

34

long **Très calme (morne)** *pp* *on sonne*

c'est ri.di.cul'. 6 On me deman.de; je ne sais pas. Xy la

37

Plù mosso (très librement) *(en s'énervant)*

7 Al.lô! Mais, Madam', que voulez-vous que j'y fass'?

39

Comment, ma faut' pas du tout. Al.lô, Mad'moi.

R. 1614

4

42 *librement* (Elle racroche)

...sel'! Dites à cet.te da.me de se re.ti - rer.

45 **Bien allant** *mezzo voce* *mf* *(ON SONNE)*

Très lent **presser** **Xylo** Al.lô, c'est toi?

49

Oui, très bien. C'é.tait un vrai supplice de t'entendre à travers tout ce mon.de...

52 **10**

oui... oui... non...

mp *mf*

5

55 *très naturel*

c'est u.ne chance... Je rentre il y a dix mi.nu.tes.

57 **11** *librement*

Tu n'avais pas encore appe.lé? Ah! non, non. J'ai di.né de.hors, chez Marthe.

60

Il doit être onze heur' un quart. Tu es chez toi? A -

62

...lors regarde la pendule électri.que. C'est ce que je pensais.

f *p subito*

6

65

p *sans hâte*

Oui, oui, mon ché-ri. Hi-er soir? Hi-er soir je

12

69

f *presser un peu*

me suis cou-chée tout de sui- te et com-me je ne pou-vais

72

mf

pas m'en- dor- mir, j'ai pris un compri- mé.

p

75

f *en pressant encore un peu*

Non, un seul, à neuf heures.

13

long

long

78

7

reprendre le tempo plus calme

14 J'a.vais un peumal à la tê - te, mais je me suis se.coué - e.

80

15 Marthe est venu - e. Elle a déjeuné a.vec moi. J'ai fait des courses.

84

Je suis rentrée à la mai - son. J'ai... Quoi?

comme un cri

87

Très for - te... 16 J'ai beaucoup, beaucoup de coura - ge ...

Plus calme

Long

R. 1814

8
90 **Più mosso**

p A-près? A-près je me suis ha-bi-lé - e,

93

Marthe est ve-nue me pren - dre. Je rentre de chez el - le.

97 **sans presser**

17 Elle a é - té par-fai-te. Elle a cet

100

air, mais ell' ne l'est pas.

103

9

mf *long* **Très calme** *mf*

Tu a . vais rai - son, comme tou . jours. Ma ro . be ro . se...

18

p

106

Mon chapeau noir. Oui, j'ai en . co . re mon chapeau sur la tê . te.

108

En animant beaucoup *p*

Et toi, tu ren . tres? Tu es res . té . à la mai . son?

110

très léger *mf* *angoissé*

Quel procès? Ah, oui Al . lô ! ché . ri... Si on cou . pe,

10 **113** *long* **19** **Plus calme** *très long*

re.de.man.de-moi tout de sui - te. Al-lô! Non je suis là.

115 **Très calme et morne** *p*

Le sac? Tes lettres et les miennes. Tu peux le fair'prendre quand tu veux.

117 *très intense* *p* *f subito* *très intense*

20 Un peu dur... Je comprends. Oh! mon ché-ri, ne t'excuse pas,

120 *dans un souffle* *p*

c'est très naturel et c'est moi qui suis stupi-de. Tu es gentil...

f *molto*

R. 1614

123

11

mf *pathétique* *f* *long*

Tu es gentil. Moi non plus, je ne me croyais pas si for.te.

126

Très agité *très rapide*

21 Quelle co.mé.die? Al . lô! Qui? que je te

129

joue la co.médie, moi! Tu me connais, je suis in.ca.

132

22 *Fiévreux et très violent*

-pa . ble de pren.dre sur moi. *presser* Pas du tout...

R. 1014

135

Céder brusquement (*très doux*)

ff *mf*

Pas du tout. Très calme.

p subito

139

Très lent **Très librement et exagérément articulé**

p *ff*

Tu l'entendrais. Je dis: Tu l'entendrais.

142

Très calme et tendre

p

Je n'ai pas la voix d'une personne qui cache quelque chose.

144

énergique mais surtout sans presser *long* **presser beaucoup**

mf *ff*

24 Non, J'ai décidé d'avoir du courage et j'en aurai. — J'ai ce que je mérite.

long

R. 1615

147

13

J'ai vou - lu è - tre fol - le et a - voir un bon - heur fou.

149

au comble de l'effolement (presser encore) crié
[25] Chéri, é - cou.te... al - lô! chéri. Laisse... al - lô!

152

tout à coup très lent et morne
laisse-moi parler. Ne t'accuse pas. Tout est ma fau.te. Si, si.

155

Andante moderato

[26] Souviens-toi du dimanche de Ver.sail - les et du pneu.ma.

p
très doux

R. 1614

169 15

presser

né la premiè - re, un mar.di, J'ensuis sû - re.

172

céder beaucoup **Très calme** *mf* *long*

Un mardi vingt-sept. Tu penses bien que je con - nais ces da.les par cœur...

28

175

Très calme (indifférent) *p*

ta mè.re? Pour - quoi? Ce n'est vraiment pas la pei.ne. -

179

p

29 Je ne sais pas enco - re. Oui, peut -

p *f* *mf*

R. 1614

16

182 *Très expressif*

p > *très chanté*

é - tre. Oh! non, sû-rement pas tout de sui-te, et

pp *très enveloppé de pédale*

185

toi?

188

30 *Più mosso* (*angoissé, chuchoté*)

mf

Demain? Je ne savais pas que c'était si ra-pi-de. A.lors, attends,

f

191

mf (*le souffle coupé*)

c'est très sim-ple: demain matin le sac se-

193

Très lent

-ra chez le concierge. Joseph n'aura qu'à passer le prendre.

f *long*

196

31 Très calme (très tendre et doux)

Oh! moi, tu sais, il est pos - si - ble que je res - te, comme il est pos -

pp

198

- si - ble que j'aille passer quelques jours à la cam - pa - gne, chez

200

Mar - the. Oui, mon chéri — mais oui, mon chéri —

pp *ppp*

R. 1614

18

203

Più mosso (très agité)

un peu moins vite

32 Allô! et comme ça? Pourtant je par.le très fort.

206

Très agité (exagérément articulé)

Et là, tum'entends? Je dis: et là, tum'entends?

209

Très calme et doux

33 C'est drôle par-ce que moi je t'en . tends comme si tu étais dans la

212

Più mosso

cham-bre. Al.lô! al . lô! Allons, bon! maintenant c'est

R. 1614

216 *Très calme* *pp*

moi qui ne t'entends plus. **34** Si, mais très loin, très loin.

219 *Più mosso* *moins vite* *très détendu*

Toi, tu m'entends. C'est cha.cun son tour. **35** Non, très bien.

221 *presser*

J'entends même mieux que tout à l'heu.re, mais ton ap.pa.reil ré.son.ne.

223 *long* *tendre et câlin* *p*

On di.ra.it que ce n'est pas ton appareil. **36** *détendu* Je te vois,

20

226

tu sais. Quel foulard? — Le foulard rou - ge.

229

Tu as tes manches retroussé - es ta main gauche? le récepteur.

231

Ta main droite? ton stylogra - phe. Tu des - si - nes sur le buvard, des pro -

234

... fils, des cœurs, des é - toiles. Ah! Tu ris! J'ai des yeux à la place des o -

R. 1613

oui, je te promets, je te promets, tu es gen - til.

22 **252**

39 *très violent (très librement)* **presser**

Je ne sais pas. J'é-vi-te de me regarder. Je n'o-se plus al-lumer

254

dans le ca-bi-net de toi-let-te. Hi-

256

(exaspérée)

-er, je me suis trouvé nez à nez a-vec u-ne vieille da-me...

258

Non, non! u-ne vieille dame a-

R. 1614

260

vec des cheveux blancs et u - ne fou - le de pe - ti - tes ri - des.

262

40 **Très calme** (*tendrement ironique*)

Tu es bien bon! mais, mon ché-ri,

265

u - ne fi - gure admi - ra - ble, c'est pi - re que tout, — c'est pour les artis - tes.

268

librement
(*tendre et calme*)

J'aimais mieux quand tu disais: Regardez-moi cette vi - lai - ne pe - ti - te gueule!

24271

41 (en pressant un peu) (en s'efforçant de sourire) coquette

Oui, cher Monsieur! Je plaisan - tais. Tu es

275

42 (angoissée tout à coup) librement

bè - te... Heu - reu - sement que tu es ma - la - droit et que tu m'ai - mes.

278

commencer *p*

Si tu ne m'aimais pas et si tu é - tais a - droit,

p sourdement - inquiet

280

presser

le té - lé - pho - ne de - viendrait une arme ef - fray - an - te.

25

282

p céder

Une arme qui ne laisse pas de traces, qui ne fait pas de bruit.

285

sf presser

Moi, méchan-te? Al - lô! al - lô, chéri... où es-tu?

289 (au comble de l'angoisse)
(rude)

43 Al - lô, al - lô, Mad'moisell', al - lô,

292

(Elle raccroche)

Mad'. moi - selle, on cou - pe.

26 **295**

44 (on sonne) *f* (en colère)

Xylo 3 2 1 3 2 1 3

Al - lô, c'est toi? Mais non, Mad'moisel - le.

298

(hagarde)

On m'a cou.pée... Je ne sais pas... c'est à di - re...

301

(dans un souffle) **45** *f*

si, attendez... Auteuil zéro quat'virgul'sept. Al - lô!

ppp laisser vibrer

304

Pas li - bre?

R. 1614

306

27

Très calme

Al.lô, Mad'moisell', il me re.demand'.

ppp

308

46 Très calme *(on sonne)*

p *(elle raccroche)*
Bien. *très expressif* Xylo.

313

presser

Allô! Auteuil zé.ro quat'virgul'sept? Allô! C'est vous, Jo-seph?..

315 Plus calme

(essoufflée) *p*

47 C'est Madame. On nous avait coupés avec Monsieur. Pas là?

pp

R. 1614

28

317 **Lentement**

ff *long* *mf* *long (en s'efforçant de paraître calme)*

Oui, oui, il ne rentre pas ce soir... c'est vrai, je suis stu-pi-de!

long *p*

320

s *s*

Monsieur me té-léphonait d'un restaurant, on a cou-pé et je re-de.

p

323 **Presser un peu** *p* *très doux*

man-de son nu-mé-ro... **48** Ex-cu-sez-moi, Joseph. Mer.

p

326 *très long* *très long*

-ci, merci. céder Bon-soir, Jo-seph.

pp

R. 1614

330 **Molto agitato** 29

très long (ON SONNE)

49 (elle raccroche)

très long Xylo. *b*

334

50 *très calme p (morne)*

Al.lô! ah!ché - ri! c'est toi? On a.vait coupé.

337

Non, non. J'at.tendais. On sonnait,

339

je décrochais et il n'y a.vait person.ne. Sans doute... Bien sûr...

341

51 *p* *tendre*

Tu as sommeil ? Tu es bon d'avoir télépho.né,

343

très bon. Non, je suis là.

346 **Presser beaucoup**
(comme un être blessé)

Quoi? Par.don.ne,c'est ab.sur.de. **52** Rien, rien, je n'ai rien.

348

Je te jur' que je n'ai rien. C'est pa.reil.

350

céder *en animant (au comble de l'angoisse)* *très long*

Rien du tout. Tu te trompes. Seulement, tu comprends, on parle, on par - le... *très long*

353

Subito molto lento (très sensuel et lyrique)

sourd. p

53 E - coute, mon amour. Je ne t'ai jamais menti.

pp très doux

356

Presser beaucoup (affolée)

Oui, je sais, je sais, je te crois, j'en suis con.vaincue...

359

54 *Subito molto lento* *très chanté*

non, ce n'est pas ça, c'est par. ce que je viens de te mentir -

pp

R. 1014

32

362

Très librement

là, au télé.pho.ne, depuis un quart d'heur', je te mens.

365

en animant très progressivement

Je sais bien que je n'ai plus au.cu.ne chance à at.ten.dre,

367

mais men.tir ne por.te pas la chan.ce et puis

369

céder

je n'aime pas te mentir, je ne peux pas, je ne veux pas te men.tir,

R. 1014

372

33

en cédant encore **Lent** *mf*

même pour ton bien. **56** *pesant* Oh rien de grave, mon chéri.

374

animer beaucoup

Seu.le.ment je men.tais en te dé.ri.vant ma ro . be

376

Plus calme

et en te di.sant que j'a.vais di.né chez Mar.the... **57** Je n'ai pas di.né,

379

animer beaucoup

je n'ai pas ma ro-be ro . se. J'ai un man.teau sur ma che.mi . se,

R. 1614

34
381 (hagarde)
par.ce qu'à for.ce d'atten-dre ton té.lé.phone, à for.ce de regarder

384 **Presser toujours**
l'ap.pa.reil, de m'asseoir, de me le.ver,

387
de marcher de long en lar.ge, je de.ve.nais fol - le!

390 **Plus calme**
céder beaucoup A.lors j'ai mis un manteau

58

molto *pp*

8 bassa

R. 1614

393

35

animer à nouveau

et j'al.lais sor.tir, prendre un ta.xi,

395

59

me fair' mener sous tes fe.nê.tres, pour at.ten.dre...

398

Plus lent (hagarde)

eh bien! attendre, attendre je ne sais quoi.

401

Bien plus calme (tendre) mp

60 *très expressif* Tu as rai.son. Si, je t'écou.te...

R. 1614

36

404 *(tendrement enfantin)*

Je se - rai sa - ge, je ré - pondrai à tout, je te ju - re.

407 *sourdement (librement)*

I - ci... Je n'ai rien man - gé. Je ne pouvais pas.

410 *Douloureux mais très simple*

J'ai é - té très ma - la - de. Hi - er soir, j'ai vou - lu

412

prendre un comprimé pour dormir; je me suis dit que si j'en prenais plus, je

R. 1014

414

37

dor.mi.raismieux et que si je les prenais tous, je dor.mi.rais sans

4176

rè - ve, sans réveil, je se - rais mor - te.

418

J'en ai a - va - lé dou - re dans de l'eau chau - de.

420

Comme u.ne mas - se. Et j'ai eu un rè - ve.

R. 1614

39

422

J'ai rê-vé ce qui est. Je me suis réveillée tou.te conten-te

424

(au comble de la passion)

par-ce que c'é-tait un rê-ve, et quand j'ai su que

426

c'é-tait vrai, que j'é-tais seu-le, que je n'a-vais

428

pas la tête sur ton cou, j'ai sen-ti que je ne pouvais pas

R. 1614

431

39

céder à peine plus vite *(douce)*

vi - vre. **63** Lé-gè-re, lé-gère et

434

en pressant

froi - de et je ne sentais plus mon cœur bat - tre

436

et la mort était longue à ve-nir et com' j'avais une angoisse é-pouvan-ta-ble,

438

au bout d'une heu - re j'ai té-lé-pho-né à Mar - the.

R. 1614

40

440 *très librement (à bout de force)* **Lent** *long (dans un souffle)*

p *pp* *long*

[64] Je n'avais pas le courag' de mourir seule. Chéri... Chéri...

long *pp* *long*

443 **Plus vite** *(sans emphase, naturel)*

p

[65] Il était quatre heur' du matin. Elle est arrivée a . vec le docteur qui ha .

p

445

long

f *long*

f *long*

mf *f*

447

mf *f*

Le docteur a fait une ordonnance et Marthe est restée jusqu'à ce soir.

mf *f*

450 *très articulé* *mf* **en pressant**

Je l'ai suppliée de partir par ce que tu m'avais dit que tu téléphonerais

452 *Très calme (très faible)* *p*

et j'avais peur qu'on m'empêche de te parler. **66** Très, très bien.

454 *long* **Vite** *ff* *p subito* *s*

Ne t'inquiète pas. *long* Al-lô! Je croyais qu'on avait cou - pé.

457 *très calme* *p*

Tu es bon, mon chéri. Mon pauvre chéri à qui j'ai fait du mal.

42 460

en pressant beaucoup (angoissé)

[67] Oui, par - le, par - le, dis n'impor - te quoi. Je souffrais à

463

Céder

Subitement détendu

me rou - ler par ter - re et il suf - fit que tu par - les

465

en cédant beaucoup

pour que je me sen - te bien, que je fer - me les yeux.

468

Très calme et voluptueux

p câline

[68] Tu sais, quelque - fois quand nous étions cou -

R. 1614

470

43

chés et que j'a.vais ma tête à sa pe - ti - te pla_ce con_tre ta poi.

472

tri - ne, j'en.ten.dais ta voix, ex.ac.te ment la mê.me que ce

474

soir dans l'appa.reil. —

477

Al.lô! J'en.tends de la musiq'

44
481

Je dis: J'en-tends de la mu-si-que. Eh bien, tu de-

485

crié (comme pour couvrir un bruit)

-vrais co-gner au mur **70** et em-pê-cher ces voi-sins de jouer du

488

gra-mo-pho-ne à des heur' pa-reil'.

492

très long silence

très long silence

R. 1614

495

45

Très calme (à bout de forces)

p

71 C'est i.nu.ti.le. Du reste le docteur de Marthe revien . dra demain.

pp

46

509
Plus vite mais pas trop
très lyrique *mf*

73 Pardonne-moi. Je sais que cette scène est in-

512

to-lé-ra-ble et que tu as bien de la pa-tien-ce,

515
74

mais ——— comprends-moi, je souffre, je souffre.

518

ff

Ce fil, c'est le dernier qui me rat.

R. 1614

521

47

long **Très calme** *mf*

.tache en .core à nous. **75** A .vant-hier soir? J'ai dormi.

524

Je m'é .tais cou .chée a . vec le té . lé . pho . ne...

526

Più mosso (en s'énervant) *mf*

Non, non. Dans mon lit. **76** Oui. Je sais. Je suis très ri . di . cu . le,

528

mais j'a . vais le té . lé . pho . ne dans mon lit et malgré tout, on est re . lié

48

530

en cédant *long* **Très calme et détendu** *p (tendrement)*

par le té.lépho . ne. **77** Parce que tu me par . les.

533

78 *très nerveux mais contenu au début*

Voi.là cinqans que je vis de toi, que tu es monseulair res.pi.ra.ble,

535

presser

que je passe mon temps à t'atten_dre, à te croire'mort si tu es en retard,

537

à mou.rir de te croire'mort, à re.vi . vre quand tu en.tres

539

49

plus calme **céder beaucoup**

et quand tu es là, en-fin, à mourir de peur que tu

541

excessivement calme
pp très doux (dans un souffle)

par - tes. — Maintenant j'ai de l'air parce que tu me par - les.

544

Toujours calme (librement)

79 C'est entendu, mon amour; j'ai dor-mi. J'ai dormi parce que c'était la première

547

toujours calme

fois. Le premier soir on dort. Ce qu'on ne suppor te pas

50 **550 en animant beaucoup**
(dans une angoisse horrible)

c'est la se.con.de nuit, hi.er, et la troisièm', demain

552 Presser encore

et des jours et des jours à fair'quoi, mon Dieu?

554

[80] Calme (épuisée) *très misérable et lent*

Et... et en admettant que je dor.me, a.près le sommeil il

556

y a les rê.ves et le réveil et manger

559
Presser tout à coup
f (*hagarde*)

et se le-ver et se la-ver et sor-tir et al-ler où?

561
Calme

Mais, mon pauvre chéri, je n'ai jamais eu rien d'autre à fai-re que toi.

563

Marthe a sa vie or-ga-ni-sé-e. Seu-le.

565
Un peu plus animé

Voi-là deux jours qu'il ne quitte pas l'an-ti-.

52

567

chambre. J'ai voulu l'appeler, le caresser.

rude

570

Il refuse qu'on le touche. Un peu plus, il me mordrait. Oui, moi!

573

Je te jure qu'il m'effraye. Il ne mange plus. Il ne bouge plus. Et

576

quand il me regarde il me donne la chair de poule.

R. 1614

578

53

Plus lent

Comment veux-tu que je sa-che? Il croit peut-ê-tre que je t'ai fait du mal...

580

en cédant

Pauvre bête! Je n'ai au-cu-ne raison de lui en vouloir,

583

très calme

(tendre)

Je ne le comprends que trop bien. Il t'ai-me.

586

Il ne te voit plus ren-trer. Il croit que c'est ma faute.

R. 1614

54

590

librement

Oui, mon ché-ri. C'est en-ten-du; Mais c'est un chien.

592

mf *très long*

Mal-gré son in-tel-li-gen-ce, il ne peut pas le de-vi-ner.

594

vite
presque crié (exaspérée)

83 Mais, je ne sais pas, mon ché-ri! Comment veux-tu que je sa-che?

596

très articulé

On n'est plus soi-même. Songe que j'ai déchi-ré tout le paquet de mes photographies

R. 1614

598

55

extrêmement lent



d'un seul coup, sans m'en apercevoir. Même pour un homme ce se_rait un tour de force.

600

[84] *Vite*



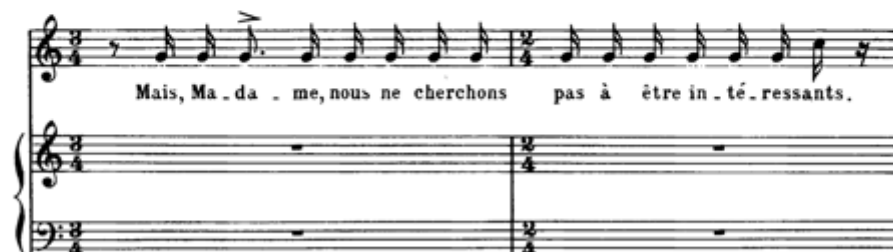
Al-lô! Al-lô! Ma_dam', re-ti-rez-vous.

602



Vous êt' a_vec des a_bon.nés. Al-lô! mais non, Madam'

604



Mais, Ma_da-me, nous ne cherchons pas à être in-té.ressants.

56
606

Si vous nous trou - vez ri - di - cu - les, pourquoi perdez-vous vo - tre

609

en animant

temps au lieu de racco - cher ?

85

long

613

Oh ! Ne te fâche pas... Enfin !

long

616

Très calme
p (à bout de force)

animer

Non, non. Elle a racroché a - près a - voir dit cet - te chose i - gno - ble.

p

R. 1011

618

Tu as l'air frappé, Si, tu es frappé, je connais ta voix.

621

Très calme et tendre (bien articulé)

Mais, mon chéri, cette femme doit être très mal et elle ne te connaît

624

très chanté

pas. Elle croit que tu es comme les autres hommes.

627

Très calme

Mais non, mon chéri, ce n'est pas du tout pareil.

58

630

très tendre (bien chanté)

mf

Pour les gens, on s'aime ou on se dé.tes.te. Les ruptu.res sont des ruptu.res.

pp *tendre*

633

f

Ils re.gar.dent vi.te. Tu ne leur fe.ras ja.mais compren.dre...

p

635

Tu ne leur fe.ras ja.mais compren.dre cer.tai.nes cho.ses.

637

(cri sourd) long

Le mieux est de faire comme moi et de s'en moquer complètement. Oh!

p *subito* *long*

R. 1614

640

59

88 Rien. Je crois que nous parlons comme d'habi.tu.de

643

(De plus en plus agité)

très articulé

et puis tout a coup la vé.ri.té me re. vient. 89 Dans le temps, on se voyait.

646

On pou.vait per.dre la té. te, ou. bli. er ses pro.mes. ses,

648

risquer l'impos.si. ble, con.vain.cre ceux qu'on a. do.

R. 1614

60 **650**

-rait en les embrassant, en s'accrochant à eux. **90** Un re-gard pouvait

accel.

653

changer tout. Mais a-vec cet ap.pa-reil, cédez ce qui est fi-

656

long Très calme (tempo exact) **91** Sois tranqui-le. On ne se sui-ci-de

ni est fi-ni.

659

p (très doux, en s'efforçant de sourire) Je ne saurais pas a-che-ter un ré-volver... pas deux fois.

pp

R. 1014

661

Tu ne me vois pas achetant un revolver. **92**

664

Où trouverais-je la force de combiner un men.songe, mon pauvre ado.ré? —

667

Très las, très calme
Au. eu. ne... J'aurais dû a.voir du cou. **93**

670

sourde ment agité mais surtout pas vite
- rage. **94** Il ya des circon stan. ces où le men. songe est u. ti. le.

62

673

Toi, si tu me mentais pour rendre la séparation moins pénible...

675

(affolée) Presser beaucoup céder
Je ne dis pas que tu mentes. Je dis: si tu mentais et que je le sache.

678

Reprendre le tempo exact sans presser

p Si, par exemple, tu n'étais pas chez toi, et que tu me dises...

681

Presser *(affolé)*

ff Non, non, mon chéri! Écoute... Je te crois.

R. 1614

684

f en cédant *P* Encore un peu plus lent que le tempo

Si, tu prends u.ne voix méchante. 96 Je di.sais simplement que

687

si tu me trompais par bonté d'à - me et que je m'en a . per.çois - ve,

689

très tendre et las *Vite et affolé*

je n'en aurais que plus de ten - dres.se pour toi. 97 Allô! al.lô!

692

Mon Dieu, fait'qu'il redeman - de. Mon Dieu,

64
695

fait'qu'il redeman.de. Mon Dieu, fait'qu'il rede.man.de. Mon Dieu,

698

fait'qu'il re.de.man.de. Mon Dieu, fait' (*on sonne*) On a.vait coupé.

Xylo. 98

701

mf très articulé (*toujours sans presser*)

J'é.tais en train de te di . re que si tu me men.tais par bon.té et

703

en cédant
au comble de la douceur et de l'émotion

que je m'en a . per.çoi . ve, je n'en au . rais que plus de ten .

705

65

Très violent et vite

CONTE

ff

...dresse pour toi. **99** Bien sûr... Tu es fou!

708

Bien lent

ff

Mon a - mour — Mon cher a - mour. —

très long

molto

711

Très calme et morne

p (bien timbré)

(Elle essouffe le fil autour de son cou)

100 Je sais bien qu'il le faut, mais c'est a-tro-ce.

pp

714

mf très expressif

Jamais je n'aurai ce cou - ra - ge. Oui. On a l'il-lusion d'être

mf très expressif

R. 1614

66

717

l'un contre l'autre et brusque - ment on met des ca - ves, des é -

719

-gouts, - toute une ville entre soi. - **101** J'ai le fil autour de mon cou. -

722

J'ai ta voix autour de mon cou. - Ta voix au - tour de mon cou. -

725

102 Il faudrait que le bureau nous cou - pe par ha -

R. 1014

727

67

à l'aise

sard. Oh! mon chéri! Comment peux-tu i.ma.gi.ner que je pense u.ne

729

très chanté et expressif

cho-se si lai-de? Je sais bien que cette o-pé.ra.tion est en.

731

(dans un souffle)

co.re plus cruelle à fai-re de ton cô-té que du mien... non...

734

103 *presque parlé (surtout pas f)*

non... A Marseill'? E-cou.te, chéri, puisque vous se-

R.1014

68

737

Très lent (hésitant)

rez à Marseill' a-près-demain soir, je voudrais... en fin j'aimerais...

740

Un peu plus vite mais très peu *(sans nuances)*

j'ai me rais que tu ne des.cendes pas à l'hô.

104

pp très doux

742

tel où nous descen.dons d'ha.bi.tu.de. Tu n'es pas fâ.ché?

745

très librement (doucement hagarde)

Parce que les cho.ses que je n'i.ma.gi.ne pas n'ex.istent pas,

105

pp

R. 1014

747

ou bien el.les ex.is.tent dans une es.pè.ce de lieu très va . gue

749

et qui fait moins de mal... tu comprends? Mer.ci...

752

merci. Tu es bon... Je t'ai - me. **106** *long* (Elle se lève et se dirige vers le lit avec l'appareil à la main.) *long* Très calme

756

morne et résignée A . lors, voi.là. J'allais di . re ma.chi.na-lement:

70
758

à tout de suite. J'en doute. Oh! c'est

761

(Elle se couche sur le lit et serre l'appareil dans ses bras)

mieux. Beaucoup mieux.

764

107

commencer bien pp Mon chéri...

767

(marquer le B) 108

mon beau chéri. Je suis for - te.

ff subito

R. 1614

770 *très violente* 71

Dépêche-toi. Vas - y. Cou - pel Cou - pe

772 *éclatant*

vi - tel Je t'ai - comme un cri

774 **109**

- me, je t'ai - me, je t'ai - me, je t'ai - me...

777 *pp dans un souffle* (Le récepteur tombe par terre)

110 t'ai. me. *RIDEAU*

mp pp f^{sec} pp

Imp. « LA LYRE » — Paris
Imprimé en France

Février-Juin 1958, Cannes, Saint Raphaël, Noizay.

R. 1614

BUCHARDT, GRAY.